

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

47

ARTE

LONGHI: *Frammento siciliano*

ARCANGELI: *Picasso, 'voce recitante'*

Antologia di artisti

Appunti

NOVEMBRE

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1953

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno IV - Numero 47 - Novembre 1953

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Frammento siciliano* - FRANCESCO ARCANGELI: *Picasso, 'voce recitante'*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Due opere di Pietro Lorenzetti* (M. Gregori)

APPUNTI

Les 'Demoiselles d'Avignon', Picasso e la Mostra cubista del 'Palais de Tokio'
(L. Landini)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

ROBERTO LONGHI

FRAMMENTO SICILIANO

Mi rallegra aver preveduto in tempo ('Paragone' 23, 1951: 'Bilancio di mostre') che la Mostra di Messina, se saviamente dilatata dallo scarso manipolo di opere disponibili del geniale Antonello a una più ampia ricognizione della materia regionale siciliana fin dal '300, sarebbe tornata di vantaggio reale non soltanto agli studiosi ma anche al visitatore di media cultura.

E non sta a me, che non volli aver parte alcuna nell'impresa, scompartire ora i meriti del successo fra il Professore Bottari, i giovani studiosi inviati dalle Soprintendenze di Napoli e Roma, i funzionarj degli ufficj di Palermo cui è toccato il compito del catalogo e dell'allestimento (così elegantemente risolto per la parte scenica dall'abilissimo Scarpa), e i membri del Comitato esecutivo dove non mancavano, in tema antonellesco, degli specialisti notorj quali il Fiocco e il Lauts. Sui meriti essenziali dei Municipj e della Regione (primo fra tutti il nome del Pugliatti) non occorre insistere.

Certo, a chi giungesse nell'isola terribile e luminosa, poteva recar meraviglia che, proprio per un'occasione così eccezionale, gli ufficj locali, d'accordo col centro, ancora non avessero provveduto (a nove anni data dal passaggio della guerra, e come pure è stato fatto dal Libertini e dal Maganuco per Castello Ursino a Catania) a rendere accessibili al pubblico i due grandi musei nazionali di Palermo e di Messina, dai quali la Mostra ha pure largamente attinto; e che, pertanto, se aperti, avrebbero utilmente integrato il quadro proposto dalla esposizione.

Il vantaggio più certo che l'impresa offriva fu l'opportunità di poter raccogliere dipinti anche da piccole località provinciali: Castelbuono o Agira, Petralia Sottana o Militello non sono luoghi che si possano frequentare tutti i giorni. E dell'occasione di raccolta si profitto opportunamente per 'medicare' e qualche volta 'operare' i dipinti, spesso ridotti agli estremi dalle vicende confuse ed incolte di parecchi secoli. Qui si tocca, naturalmente, un punto delicato, quello del restauro, un'attività estremamente responsabile ma che il governo delle Belle Arti si ostina a considerare con troppa semplicità, se non addirittura con indifferenza, come se non ne andasse dell'esistenza stessa delle opere, che, com'è noto, sono in originale unico. Ufficj appositi furono allestiti per

la Mostra ed eseguirono una massa imponente di lavoro: due alle dipendenze della Soprintendenza, a Palermo e a Catania, col Tintori, il Nicolosi e il della Rotta; un altro, apposito, a Messina, collegato all'Istituto Centrale del Restauro di Roma, con una squadra di almeno ventiquattro operatori. Ed anche questa volta i diversi risultati provocano giudizi diversi¹.

Ma non ritardiamo la nostra visita.

Rammento che al primo entrarvi, accompagnato da quell'incomparabile mentore isolano che è Enzo Maganuco, ebbi a chiedergli se, al punto dell'inaugurazione, gli ordinatori avessero provveduto ad evocare degnamente la memoria di coloro che, da un passato più o meno remoto, con buona industria di ricerche locali la resero possibile: primo fra tutti Gioacchino Di Marzo. Non ricordo bene la risposta, ma so che assidersi arbitro — più di mezzo secolo fa — nella contesa sul carattere dell'antica pittura siciliana, screditata come incoerente dai primi dottori bavaresi, esaltata come tutta autoctona da Giuseppe Meli, era ciò che poteva riescire soltanto a un vero storico, educato alla tradizione patriottica, però non regionalistica, di Michele Amari.

I passi dove il Di Marzo rileva che fin dal tempo della dominazione normanna 'le relazioni dell'isola col continente

¹ Per esemplificare brevemente. Splendido il recupero dei tre frammenti di Antonello a Palermo (Della Rotta); accettabile la pulitura del mirabile ritratto di Cefalù (Istituto Centrale); orrendo l'imbratto nell'altissimo Bartolomeo da Camogli (Istituto Centrale); buone, se anche un po' aspre, le puliture del Roberto d'Odorisio, dell'Antonio Veneziano, del Turino Vanni (Della Rotta) e della Madonna di Santa Lucia del Mela (Istituto Centrale); ma troppo energica la pulitura del polittico attribuito a Niccolò di Magio e dei vari numeri del 'Maestro delle Incoronazioni' (Della Rotta); lodevole la pulitura del Crocefisso a due facce di Palermo (Tintori); ma errato e gravemente alterante il restauro del Pere Serra e troppo aspro e scotennante quello del gruppo siracusano dei cosiddetti Maestri di S. Maria o di San Lorenzo (Istituto Centrale); buono il lavoro del Nicolosi sulle opere attribuite al Maestro di Piazza Armerina; del Tintori sulla Croce palermitana del Rozzalone; del Della Rotta sui dipinti del Quartararo; eccellente la pulitura della pala di séguito antonellesco dell'Arcivescovado di Siracusa.

Da queste osservazioni fondate su ricordi personali e su vecchie fotografie anteriori al restauro, risalta che proprio i risultati più impugnabili sono, in prevalenza, quelli dovuti all'Istituto Centrale; ciò ch'era da attendersi dopo quanto si è visto di recente a Roma nell'apposita mostra di Palazzo Venezia; ed ahimé anche a spese di opere sublimi, oggi diminuite, e per sempre, dalla inefficienza e dalla presunzione dei dirigenti di quell'Istituto. Non posso escludere che in qualche caso gli operatori si siano trovati alle prese con guasti dovuti a restauri intermedi; ma in tal caso era prudente che il catalogo ne desse conto preciso.

italiano... prevalgono sempre a tutt'altre così nelle arti come nei commerci e nelle industrie, in ragione della vicinità d'interessi, non che dell'omogeneità dell'indole quasi per sentimento innato e latente'; o dove dichiara di non voler 'inciampare nel mal vezzo finora invalso di voler sicilianizzare troppo a dritto ed a torto, senza tener conto degli esterni elementi che senza posa sopravvennero e che nel proceder dell'arte si mescolarono a quei del paese'; e dove, pertanto, rincalza col rammentare delle colonie di Genovesi, Fiorentini, Pisani, Lombardi (oltre che Spagnoli) 'atte ad accrescere i rapporti artistici fra quei paesi e la Sicilia', han servito di traccia luminosa ai lavori che seguirono.

E, del resto, quando egli passa ad esemplificare quelle sue costatazioni più generali, che cosa gli resta sconosciuto del miglior 'materiale' siciliano? Direi anzi che ne conosca assai più che non sia dato a noi, almeno su quel tanto che la Mostra ci propone.

La prima opera esposta (n. 1), la sorprendente 'Madonna dell'Umiltà' di Bartolomeo da Camogli [*tavola 1*], ancora ci rammenta la tranquilla dignità con cui il Di Marzo, dopo averla creduta di un autore siciliano per ragioni di casato comune nell'isola, accolse la correzione del Varni, e riconobbe l'origine ligure del pittore. Ma in confronto all'ammirazione che il Di Marzo riserbava alla tavola che gli sembrava indicare 'uno fra i più notevoli dipintori, se non il maggiore in merito, della metà del Trecento in Liguria', il séguito della vicenda critica non fu certamente un progresso proprio per quanto riguarda il giudizio di valore. Ché anzi, proprio la restituzione geografica alla Liguria bastò per confinare il dipinto fra i 'provinciali' e i 'mediocri': ed è una triste storia che seguì fino al Van Marle e, che più sorprende, al Millard Meiss. Un'opera che, se non firmata, avrebbe contato fra i capolavori dell'arte senese e rischiato attribuzioni, più che ragionate, se non a Simone, almeno a Donato o a Lippo Memmi, non appena dichiarata la propria origine ligure, s'inabissava issofatto per i critici (ove se ne tolga il Toesca) nel limbo dei provinciali. Magnifiche sorti e progressive della nostra disciplina! Oggi (dovendo, io credo, cadere per ragioni di qualità anche le due attribuzioni dell'Aru e del Morisani che, proprio toccando cose di minor pregio, dimostrano una riserva, se anche inespressa, sul valore del mirabile dipinto palermitano), l'opera resta da sola e parla — per quanto le varie infami rabberciature ancora glie lo consentono — (ma la riproduciamo coi più discreti restauri

di cinquant'anni fa), parla come un capolavoro d'arte senese dipinto da un pittore di Camogli, in Liguria.

La proprietà del parlare senese e in accento puramente martiniano nel 1346 è anzi così ineccepibile da indurci all'ipotesi che il pittore l'abbia appresa dove era possibile farlo tra il '40 e il '44 e cioè non già a Siena, ma in curia, ad Avignone. Non sappiamo come Bartolomeo dipingesse in Liguria nel 1339 (anno in cui aveva già degli ajuti); ma è certo che in quest'anno '46 egli dipinge come si dipingeva tre anni prima (1343) ad Avignone negli affreschi puramente senesi della Tour de la Garderobe. Il pittore, anche per aver scelto il tipo 'notturno' (a fondo azzurro) della Madonna dell'Umiltà (come si vede anche nei martiniani di Napoli e nel modenese Paolo), naturalmente più adatto e forse anzi escogitato per la formula d'affresco, suggerisce un rapporto con la grande cultura 'murale' di Avignone in quegli anni. Il futuro della ricerca potrà meglio indicare se fra la squadra dei viterbesi, dei romani e dei senesi operosi nel Palazzo dei Papi, non si aggirasse anche il ligure Bartolomeo.

Non ci è dato sapere se, dopo questo primo esemplare di importazione elettissima, altri ne seguissero, da Genova. Non possiamo credere gli ordinatori di quel tempo tanto ingenui da non sapere che arte di quel genere ci si poteva procacciare direttamente da Siena; era una notizia che sapeva arrivare comodamente anche dalla Napoli angioina, molto vaga di quella civiltà per quasi tutto il secolo fino ai tempi di Andrea Vanni e, più tardi ancora, di Paolo di Giovanni Fei; tanto da non sembrare un caso che Andrea Vanni si spingesse nell' '85 fino in Sicilia 'per dipingervi'; che cosa non sappiamo, ma potremo forse indurre, mediatamente, più avanti.

Del resto, nel generale abbassamento della pittura italiana nella seconda metà del secolo, è plausibile che anche il livello delle esportazioni fosse più modesto. Pisa che negli ultimi decenni diventò la principale fornitrice del sud, come porto di smistamento che era anche di pitture dall'interno della Toscana, poteva esportare 'stili' d'ogni genere; ma certo preferì inviare pezzi suoi, pisani, o almeno di artisti operosi a Pisa. Napoli intanto mandava anch'essa qualcosa, per esempio, la 'Pietà' (n. 3), giustamente restituita dallo Zerì a Roberto d'Odorisio; né è escluso che Roberto (al cui gruppo appartiene anche la 'Madonna dell'Umiltà' di San Domenico a Napoli, or ora citata per l'attribuzione subita a Bartolomeo da Camogli), sia stato egli stesso in Sicilia, perché l'affresco frammentario ma abbastanza notevole di Agrigento

(Toesca, *Il Trecento*, p. 695, fig. 590) non è molto lontano dalle sue forme.

Nello studiare gli antichi dipinti di questi decennj in Sicilia, occorre tener fermi due punti. Poiché la pittura senese e pisana è oggi abbastanza conosciuta, si può prima accantonare i quadri 'attribuibili' a personalità note di quei centri; secondo, ammettere (e anche i documenti lo ammettono) che, dopo molti decennj di esportazione, e forse anche per qualche presenza di maestri continentali (abbiamo già citato il viaggio di Andrea Vanni), ne possa esser provenuto verso la fine del secolo qualche stabilimento di botteghe locali, di produzione, a dir così, autarchica. Questo si dice in confronto al vezzo degli ultimi quarant'anni di riferire, in Sicilia, a senesi o a pisani, dipinti che pur non sopportano nomi conosciuti.

E vediamo il primo punto. Non occorre fermarsi a lungo sui prodotti pisani importati, ma modestissimi, del Gera o di Turino Vanni, sebbene gli allestitori avrebbero potuto arricchirne il quadro, esponendo la 'Madonna' del pisano Giovanni di Nicola, già avvistata dallo Zeri, nel Museo di Palermo [tavola 2 a/; e che avrebbe figurato assai meglio del 'San Nicola in trono' (n. 7) che soltanto ne discende, ma che il catalogo attribuisce, senza necessità, a Giovanni di Pietro da Napoli. Ove gli ordinatori avessero voluto comprovare le importazioni nell'estremo sud di questo pittore d'origine napoletana ma operoso a Pisa in società con Martino di Bartolomeo, avrebbero potuto far giungere da Malta il polittico della Chiesa di Rabato esposto come cosa siciliana dal Bonello nella mostra maltese del 1949, ma giustamente avvicinato ad una serie di santi del Museo di Siracusa. Quanto al Gera che, nel trittichino esposto (n. 5), sembra distinguersi dalla comune trafilà pisana seneseggiante per maggiori rapporti con la cultura fiorentina del periodo '50-'70, forse è questa l'occasione per dire che ciò fu probabilmente per l'azione di quel notevole pittore che fu Francesco Neri da Volterra; operoso a Pisa, ma educato piuttosto a Firenze come appare dalla sua 'Madonna' firmata oggi a Modena. Il 'San Giovanni Evangelista' [tavola 3/ che fiancheggiava la Madonna, sulla destra (ed ancor oggi nelle mani della famiglia donde proviene la tavola modenese), dà una idea elevata della qualità del Neri, anche perché in istato più schietto che non sia la tavola centrale; e, per giunta, fornisce il modello, ma quanto più sostenuto, per le figure ristampate dal Gera. Il fatto poi che il fondo del San Giovanni sia 'ouvrage' a compassi, come si vedeva a Pisa già nel famoso

‘San Tommaso’ di Santa Caterina, e la larga orlatura quasi ‘arabesca’ entro i lobi della cuspidè, dà, verso il ’60-’70, un segno che ci pare importante anche per il problema dell’origine del fondo ‘estofado’; oltre ad offrirci un anticipo su particolari di gusto ornamentale che non potevano che sommamente gradire in Sicilia ai decoratori dello Steri, e di lì ai pittori siciliani che gl’impiegano dalla fine del secolo XIV fino ad Antonello. Un cenno a parte merita l’importazione più eletta, quella del tabellone di Antonio Veneziano (n. 4). La pulitura ora eseguita, sebbene in qualche punto troppo spinta, permette di capir meglio quale fosse il sedimento ‘settentrionale’ sempre avvertito, ma confusamente, in Antonio e qui invece, nella stupenda sfumatura dei rossi e degli azzurri e dei bianchi e in una certa gravità profetica, chiaramente dedotto non proprio da Venezia ma da Padova: da quel Giusto de’ Menabuoi che aveva portato dalla sua città d’origine, Firenze, il secondo principale aspetto della pittura fiorentina, quello della ‘unione dei colori’ (Stefano, Giotto). Nulla più che la tavola di Palermo spiega perché il Vasari avvertisse in Antonio un precursore di certi quattrocentisti ingenui, un prodromo dello Starnina, che per lui era, a sua volta, l’antisala di Masolino e ‘tutti quanti’. Il discorso torna abbastanza.

Non mancherà qualcuno di obbiettarmi che il quadro completo della cultura siciliana e, in primis, palermitana d’importazione non si può più dare per la distruzione di chissà quanti originali. Lo so anche troppo. Ma non è colpa mia se la Mostra stessa non ha dato tutto quel che si poteva. Ho già presentato la ‘Madonna’ di Giovanni di Nicola; ma sempre a Palermo, è anche, quanto si voglia affogata nel sudicio, una ‘Madonna’ dello stesso Antonio Veneziano [tavola 2 b], come si vedrà anche meglio se si provvederà a detergerla. E di cultura senese della seconda metà del ’300 — non lungi dal Vanni — è pure a Palermo (di provenienza Trabia) questo ‘San Michele Arcangelo’ [tavola 4] che avrebbe giustamente figurato fra i più bei dipinti della Mostra.

Non dovettero neppure mancare, anche sul tardo Trecento, le importazioni, queste egualmente possibili da Genova come da Pisa, di Barnaba da Modena o della sua cerchia. Infatti se la lunetta di ‘Annunciazione con la Trinità e quattro Angeli’ (n. 11), proveniente da Girgenti, è, come propone il catalogo, di pittore siciliano, egli avrebbe avuto sott’occhio un esemplare di Barnaba, giacché la definizione

del Brunelli (1930) che pensava addirittura al seguace Nicolò da Voltri è fin troppo acuta; ma per confermarla almeno come indirizzo contro le divagazioni del catalogo, basterà riprodurne un frammento, nello stato anteriore alla recente, e troppo aspra, pulitura [tavola 5 a/], accompagnandola con una 'Madonna' della stessa mano, nella collezione Kress di New York [tavola 5 b/]; dove l'origine ligure e l'appartenenza alla cerchia di Barnaba è tutta palese.

Proprio al limite dei due secoli e nei primi decenni del '400 troviamo i primi trasferimenti in Sicilia, anzi a Palermo, di pittori continentali: dapprima Niccolò di Magio da Siena (ricordato dal 1399 al 1430) e più tardi Gaspare da Pesaro (dal 1421 al 1461). A vero dire i resti del trittico firmato di Niccolò (n. 12) non dànno una grande idea del pittore, né della cultura che lo portava (qui si trattava del canonico Pietro de Belvidiri...); il catalogo avvicina l'opera alla cerchia di Andrea Vanni e Bartolo di Fredi; ma forse sarebbe meglio parlare di una lega scadente di ricordi del Fei e di Niccolò di Tommaso, entrambi presenti con opere a Napoli. Né convince l'avvicinamento, più volte tentato anche su induzioni documentarie, col polittico proveniente dalla chiesa palermitana di Santa Caterina (n. 13); un'opera che non si lega alla precedente che per la comparsa dell'oro 'estofado', ma, nelle forme, di lega più arcaica e, del resto, più sostenuta; tanto da richiamarsi, in alcuni tratti, alla ibridazione senese in certa pittura fiorentina del '300 già a cominciare dal più antico 'Lippo'.

In confronto a questo gruppo malfermo, la qualità più alta nella pittura siciliana, e probabilmente già locale a cavallo dei due secoli è, a mio vedere, rappresentata a Palermo da un pittore di cui non è stato esposto alla Mostra che il notevolissimo trittico di Trapani (n. 19). Qui viene il secondo punto dianzi affermato, e cioè che, ove si trattasse di un ligure o di un pisano, o di un senese (come pure si è proposto), la qualità avrebbe consentito da tempo di formarne un gruppo assieme con opere del 'continente' (per usare il termine siciliano). E perché, ad onta delle vaghe citazioni inefficienti di Taddeo di Bartolo e di Gregorio di Cecco, ciò non è possibile, si può rischiare di veder qui una prima persona del luogo, che si sarà educata su esemplari senesi-pisani. Infatti, mentre la partitura generale condotta dalle larghe bordure di oro piatto richiama ai tempi e ai modi del Vanni, una certa lussuosa gravità liturgica, e le figure dei profeti nelle cuspidi, e persino l'aurata dolcezza

del Bambino bellissimo /*tavola 6*/ sembrano rifarsi a modelli pisani di generazione 'trainesca'.

Omissione grave è pertanto non aver recato alla mostra non tanto il 'San Giovanni Evangelista' del Museo di Palermo (resto di un altare distrutto e forse ancor coperto d'imbratto come si vede nella vecchia fotografia), quanto l'altro trittico palermitano dello stesso autore (identità che pure il catalogo rilevava); più tardo, si direbbe, del precedente, e un po' risecchito nella composizione più strettamente chiesastica della 'Incoronazione'; ma sempre di un vero artista che non è ancor tocco dalle desinenze del gotico 'decadente': o perché sia di generazione più antica; o perché, proprio per sue doti interne, sappia restarle fedele anche all'urgere delle nuove tendenze.

Per analoghe ragioni, dato che si tratta, se non dello stesso maestro (la ridipintura non consente di dirlo) almeno della stessa cultura, non s'intende perché sia rimasta a Palermo la tavola della 'Madonna del Fiore' /*tavola 7*/ già illustrata dalla Dott. Accàscina come opera di Taddeo di Bartolo; e davvero squisita per la dolcezza dei modi e il fruscio continuo degli ori 'ouvrages'.

Ne risulta che il catalogo non ha bene inteso né il grado del maestro, né la sua situazione storica, se lo colloca dopo quell'appena divertente 'decadentista' che è il Maestro chiamato 'delle Incoronazioni' (n. 14, 17); definizione ambigua, perché non v'è maestro palermitano tra la fine del '300 e la metà del '400 che non tratti quel soggetto, prova di un accordo insistente fra 'il trono e l'altare', in tempi che le incoronazioni erano frequenti per quelle terre.

E, del resto, anche prima di venire a questo minore maestro, sono scavalcate od estromesse dalla mostra altre persone di origine locale che non meritavano la dimenticanza. Perché non esporre il 'maestro del 1422' (il supposto Matteo di Peruchio del Di Marzo) /*tavola 8*/ che, proprio nella sua 'Incoronazione tra Sant'Alberto e San Pietro', dà dello stile pisano del tardo Trecento un'interpretazione volutamente molle, senza peso, accartocciata e lieve, forse mediata attraverso il 'nardismo' di Niccolò di Tommaso, anch'egli conosciuto a Pisa (oltre che a Napoli?). E perché dimenticare dello stesso gruppo l'altra 'Incoronazione con sei angeli, tra San Pietro e San Paolo', pure già illustrata dall'Accàscina; e, sempre a Palermo, la tavoletta, tenera e sfogliata, dell'Ascensione di Cristo'?

Sempre nei primi decenni a Palermo, un'altra opera,

se portata alla Mostra, e convenientemente liberata dagli imbratti, avrebbe aperto un altro spiraglio sui rapporti con la pittura del continente ma ora nella sua accezione 'meridionale'. Alludo al trittico, iconograficamente unico, dove il centro di 'Madonna con Bambino e quattro angeli', è fiancheggiato negli sportelli (non nelle cuspidi!) dalle due figure grandi della 'Annunciazione' /tavola 8/. È un maestro rude, marcante, a grandi spezzature che, pure appoggiandosi alla generazione precedente, si esprime con solecismi arcaici, quasi neobizantini. Starei anzi per dire 'basiliani'; perché, bene studiato, il pittore si rivela identico ad uno dei maestri (il più truce e narrativo) della chiesa di Santa Caterina a Galatina, in Puglia: un ciclo d'affreschi ben noto e spesso designato col nome di Francesco d'Arezzo che vi firmò, nel 1436, il cartellone murale con un Sant'Antonio e un committente; probabilmente aggiunta più tarda e aliena dalle altre figurazioni che nulla esclude si iniziassero anche quindici o vent'anni prima.

Qui non si può che sfiorare l'argomento; ma che la soluzione più verosimile sia per un siciliano andato a lavorare a Galatina, e non viceversa, è suggerito dal prevalente sapore 'tirrenico' (come era a Palermo) e non 'adriatico' degli affreschi pugliesi; mentre poi un'opera tardiva dello stesso gruppo, dopo il ritorno in patria, sembra essere il 'Crocefisso' (col 'Risorto' a tergo) di Palermo (n. 20), dove il catalogo trova invece rapporti con la cultura adriatica; ma ciò sarà stato per facilitare l'avvicinamento, per quanto ipotetico, all'adriatico per definizione Gaspare da Pesaro. Senonché questi, perché ab ovo naturalizzato palermitano, non è già detto dovesse essersi formato proprio sulla cultura adriatica; la quale, anzi, sembra spingersi oltre lo stretto, soltanto più tardi, verso la metà del secolo.

Quanto al 'Maestro delle Incoronazioni' (il cui gruppo è stato ampliato senza fallo dal Vigni) pur esso attivo a Palermo e molto operoso negli stessi decenni, tanto che (volendo seguire la partita di écarté) ha diritto come qualunque altro collega coetaneo a proporre la propria identificazione con Gaspare da Pesaro...; egli rappresenta il 'decadentismo gotico' in Sicilia, in una forma marcata e secca che senza ardire di liberarsi dalla partitura architettonica del Trecento toscano — nelle sue varie ibridazioni pisane — appende poi nelle varie caselle i festoni di pieghe, v'incrocia le tube e le arpe del gotico 'fiorito', anzi 'sfiorito'; e, pertanto, meglio riesce nelle piccole composizioni, dove lo svo-

lazzo grafico poteva più liberamente percorrere tutta la superficie, compreso il fondo a rameggi incisi sull'oro; così per esempio nell'«Abramo con tre angeli» (altro soggetto preferito in Sicilia, fino ad Antonello e seguaci inclusi); o nella piccola «Annunciazione» di Palermo, che sarà forse l'opera più tarda fra quelle esposte. Per dare un esempio del suo livello medio di apparatore calligrafico, ne riproduco, del resto, da una raccolta privata fiorentina, un inedito caratteristico /*tavola 9*/, che, sul confronto con le opere siciliane quasi sicuramente databili, può toccare intorno al 1420.

Quando ci si aggira tra valori culturali dove la immaginazione creativa, già fragile come quella del «decadentismo», è ridotta ai margini del divertimento grafico, è possibile che sia proprio dagli esemplari apparentemente più rozzi, a traboccare quella foga più sincera e animosa, che sempre lascia incantati di fronte ai casi più genuini, e non punto frequenti, della cosiddetta «arte popolare». Ed è per questo che avrei rivisto volentieri alla Mostra — che invece l'ha trascurato come «sottolivello» — quel trittico di dubbia data letta talora come 1418, talora 1448 (ma qui si propende per la seconda), oggi nel Musco di Palermo. Non un «San Francesco» come dice il Van Marle, ma un «San Gandolfo» francescano (venerato per la sua tomba a Pólizzi Generosa) e un San Giorgio a cavallo fiancheggiano la solita «Incoronazione della Vergine» /*tavola 11*/ . E qui, con sentor di piolla e di truciolo, l'ignoto pittore che, dalla località di provenienza, chiameremo il pittore di Castelvetro, scava i ritmi del gotico fiorito nel legno dei cucchiaj e dei carretti, ma con una forza raffigurativa assai più schietta dei calligrafi ch'egli pur crede d'imitare. Esempio più «autoctono» di questo non è da trovarsi nella Sicilia della prima metà del '400, anche spingendosi verso la costa orientale.

Tenendo infatti questo viaggio sui primi del '400, s'incontra alla Mostra la Madonna (n. 8) probabilmente importata di Santa Lucia del Mela (nel messinese) che rientra de jure nella cultura veneta svoltasi a Venezia da Maestro Stefano di Sant'Agnese a Niccolò di Pietro e al giovane Jacobello; o la deliziosa «Sant'Agata» di Castoreale (n. 9) che è pur difficile credere prodotto locale, tanto rassomiglia al «decadentismo» bolognese dei cartelloni murali di San Petronio nei primi decenni del '400, in particolare di quello della Sant'Agata — per l'appunto — con la committente Sofia d'Inghilterra; a parte il fatto che, nell'opera siciliana, la Santa, nella stretta

frontalità del volto, è ricavata d'obbligo da un archetipo dugentesco.

È probabile che questa civiltà già scendesse da Venezia e dalla Via Emilia lungo tutta la costa dell'Adriatico e per il Mar Jonio giungesse in Sicilia. Vedremo anzi questi apporti infittirsi in Sicilia dalla metà del secolo; ma per ora, sempre nei primi decennj, meglio è fermarsi a Siracusa, dove invece i primi arrivi notevoli sembrano giungere dalla Spagna. Già sui primi del secolo, mentre a Palermo non si trova più, ad onta dei documenti, neppure un pezzo schiettamente spagnolo (non vogliamo con questo escludere che parecchio sia andato distrutto), Siracusa conserva ancora un'opera ('Madonna e angeli', n. 22) che l'Ainaud ha potuto assegnare al catalano Pere Serra; un'attribuzione ch'era anche più chiara prima del recente e svisante restauro. Nelle importazioni siracusane dalla Spagna il catalogo sembra includere anche il bel trittichetto di una collezione di Treviglio (n. 23); prima però era bene accertarne il carattere spagnolo che non sembra pacifico.

Ma l'arrivo più notevole di cui si diceva è quello che la Mostra espone, scindendolo fra due persone diverse: la prima denominata dal polittico della Chiesa 'di Santa Maria' ('Madonna e quattro Santi'), la seconda che prende il titolo dal polittico 'di San Lorenzo'. Tale distinzione, anche se sostenibile, non sarebbe storicamente rilevante trattandosi di una medesimezza di cultura in via di lento svolgimento; dapprima nei modi, non già barcellonesi come si vuole intendere parlando insistentemente del Borrassá, ma piuttosto valenziani; e precisamente del gruppo che include André Martial de Sax, Pedro Nicolau e che, dopo la creazione (da parte di C. R. Post) del 'Gil Master', viene a coprire anche gli aspetti più iberici del 'Maestro del Bambino Vispo' (poi operoso in Toscana). In quell'ambito, dove, oltre la filatura schietta di gotico nordico, erano anche parecchie ibridazioni di cultura narrativa fiorentina dei tempi di Agnolo Gaddi, bene palesi già nel maestro dell'altare di Bonifacio Ferrer e in altre cose consimili, Valencia produce opere altissime; voglio dire infinitamente più alte di quelle siciliane. Quella fioritura valenziana abbraccia tutto il primo ventennio e non v'è ragione di credere che l'arrivo siracusano abbia tardato oltre il secondo termine. E se ammettiamo che il polittico di Santa Maria (n. 24) sia verso la fine del secondo decennio, non c'è neppur ragione di escludere che, dieci o quindici anni dopo, lo stesso maestro abbia potuto (com'era

suo speciale diritto) aggiungere allo stesso polittico la cimasa (n. 27) dove il vecchio umore si rapprende negli aspetti più bizantineggianti che scendevano sulla costa adriatica con le opere di Jacobello: una mistura palese anche in quel trittico di San Martino a Siracusa che non avrebbe dovuto mancare alla mostra e che servì anzi al Bottari per denominare tutto il gruppo col solo nome di 'Maestro di San Martino'. Quanto al polittico di Licata (n. 28), con i suoi primi riflessi della civiltà veneto-adriatica del '40, mostrerebbe il limite e l'aspetto estremi di questa tendenza che è lecito raffigurare come portato di un solo artista; forse venuto di Spagna e trapiantatosi stabilmente a Siracusa, o tornato di Spagna dopo esservi andato dalla Sicilia. Ma è peccato che, dopo il tentativo unitario del Bottari, proprio l'assenza del trittico di San Martino abbia resa più incerta la decisione.

In quest'arte del gotico 'decadente' rientrano, del resto, altri aspetti consimili, sparsi un po' dappertutto in Sicilia: e alla Mostra ne erano esempj nel 'San Paolo' di Malta (n. 30) che a Bologna passerebbe per un seguace del Lianori; nella 'Madonna con due angeli' di Trapani (n. 18), ma proveniente da Palermo, ch'è un parallelo di Michele di Matteo; nella 'Madonna con quattro angeli' di Casa Gallegra, e nella stessa 'Pentecoste' ad affresco dalla chiesa palermitana dello Spirito Santo (n. 21) che, in sostanza, non è tanto dissimile dal gruppo siracusano dianzi esaminato; infine nello stesso trittico palermitano dei 'Santi Vito e Castrense' (n. 34), ricomposto alla Mostra secondo la vecchia indicazione del Meli, ma, a mio parere, qui spinto a una data troppo tarda. Ed altri esempj si sarebbe potuto aggiungere: primo fra tutti il 'trittico Fisauli' in San Gregorio a Randazzo (già illustrato dal Maganuco), che rientra così strettamente nella cultura tra Giacomo di Nicola da Recanati e i due soci d'arte Angelo da Camerino e Cristoforo da Sanseverino, da potersi credere vera e propria importazione marchigiana.

*

Frattanto, e ci avviciniamo alla metà del secolo, in confronto al fondamentale innovamento avvenuto a Firenze fino dal terzo decennio per una lingua affatto inedita, conscia della portata espressiva di una nuova e ardua coscienza formale (la cui comprensione non poteva, pertanto, che risultare ostica al grosso delle generazioni di provincia, tanto che i primi cenni fuori di Firenze non furono che a Siena per

‘pochi anni, dal ’30 al ’37, in Umbria dal ’38 al ’60, a Venezia e a Padova tra il ’43 e il ’50), l’Italia, dalla Lombardia alla Liguria, dall’Emilia alle Marche agli Abruzzi a Napoli, fu lungamente percorsa da pittori vaganti che o procedevano a tenui rimpasti dell’antico col nuovo come i Vivarini a Venezia e Girolamo di Giovanni nelle Marche, o ibridavano il vecchio con qualche nuova locuzione marginale.

Di questi primi passi verso il moderno, alcune orme giunsero anche in Sicilia; e alla Mostra ve ne sono esempj nella tavola siracusana (n. 32) di ‘Madonna col Bambino dormiente, sei angeli e due monaci che si affacciano implorando dall’avello’, dove si può sospettare la primissima fase marchigiano-veneta di Giovan Francesco da Rimini; anche perché la sua presenza (fosse poi per via di viaggi o d’esportazione) è, a mio vedere, certa (e credo che tale sia anche l’opinione espressa dal Dott. Zeri) per almeno una parte del retablo, composto di pezzi eterogenei, pur esso a Siracusa e di cui la Mostra non ha esposto che la ‘Trasfigurazione’ (n. 33); mentre la mano di Giovan Francesco è più chiaramente indicabile nella tavola superiore con ‘la Madonna, il Bambino e quattro devote’ su uno sfondo, per la prima volta, di paesaggio montuoso.

Ritornando sulla costa nord-occidentale è probabile che la prima formula della civiltà umbratile del ’40, del ‘mezzorinascimento’ per dir così, sia rappresentata dal bellissimo trittico di ‘Madonna tra due Santi’ di Termini Imerese, datato 1453 e che il Di Marzo assegnava al suo preferito Gaspare da Pesaro; ma che manca purtroppo alla Mostra perché, a quanto si dice, manca anche dalla Chiesa della Misericordia dove si trovava fino a non molto tempo fa e dove sarebbe stato sostituito da una copia!

Nella speranza di facilitare il recupero dell’originale, lo riproduciamo dalla vecchia fotografia, tanto più commovente [tavola 12/]. Con insolito equilibrio, già il Van Marle vi rilevava ad un tempo caratteri spagnoli e marchigiani. Ed è difficile dire altrimenti sebbene, nel 1453, dire ‘spagnolo’ dovrebbe già significare ‘fiammingo’; almeno in quell’accezione mista d’antico e di nuovo che, a Palermo, era forse già rappresentata dal famoso ‘Trionfo della Morte’ di Palazzo Sclafani, la cui situazione più esatta è sempre quella accostato al ‘Maestro di San Giorgio’, il possibile Martorell. Ma, a dir vero, da quell’affresco non è passaggio praticabile a questo trittico, dove, a parte gli angeli in veste di diaconi, segno d’estrazione nordica, la cultura prevalente nel bel

pianeggiare delle superfici a grandi impressioni di ornati decoranti, la luminosità degli incarnati, la gravità sacramentale delle pose, richiama piuttosto alla cultura masolino-vivarinesca del '40, diffusa subito sulla costa adriatica, facile esportatrice per tutto il Sud; mentre simili apparecchiature non si veggono in Ispagna che più tardi, non prima del settimo decennio, con Jaime Huguet.

La questione è molto delicata perché mentre il trittico di Termini appare come l'inizio della cultura che attraverso il fulgente, calmo, luminoso polittico di Corleone (n. 35) /tavola 13/ passa e si svolge nell'opera di Tommaso de Vigilia, (inutile inserire qui anche il trittico palermitano, n. 40, del 1462, che non s'intende perché la Mostra, così ardita nel detergere, abbia esposto nel vecchio stato di totale ridipintura che lo rende ingiudicabile), e con lui domina l'ambiente palermitano per quasi quarant'anni; anche il polittico di Corleone ripropone con maggiore evidenza il problema 'Marche' o 'Catalogna-Provenza'. Non è un caso infatti che l'opera abbia potuto oscillare fra un'attribuzione al nizzardo Jacopo Durandi o a qualche bel catalano sul tipo dell'Huguet e il riferimento — sempre insorgente — alla cultura marchigiana dei tempi e dei modi di Gerolamo di Giovanni.

Intendo cioè che non sarebbe impossibile la collimazione e la convivenza di entrambe le opinioni, giacché è dimostrabile che le stesse correnti di 'gotico naturalizzato' scendevano sia ad occidente dalla Svevia (Giusto di Ravensburg a Genova, 1450) per Savoia, Piemonte e Liguria o per la valla del Rodano, Provenza e, di nuovo, Liguria; sia ad oriente, dove Giovanni d'Alemagna e, poco dopo, Pietro Alamanno portavano dal Veneto all'Adriatico gli stessi modi; i quali, mentre in Provenza s'incontravano con i 'franceschiani' di ritorno all'Italia (Charonton, Villate), sull'Adriatico si accordavano con i 'franceschiani' umbromarchigiani; ché altrimenti non si spiegherebbe, già nel '51, l'aria 'provenzale' di un Antonio da Fabriano nel San Gerolamo di Baltimora.

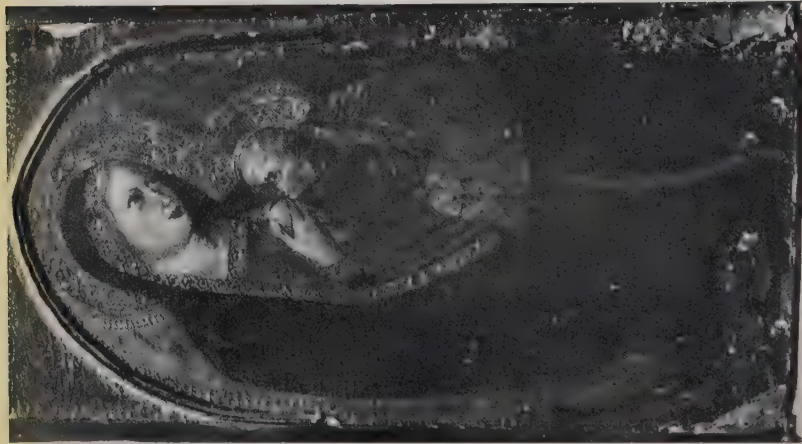
Il seguito di questo doppio afflusso costiero è palese del resto in tutto lo svolgimento di Tommaso de Vigilia, cui è perciò lecito apparire ad un tempo 'marchigiano' e 'ligure-piemontese'; ora cugino di Antonio da Fabriano, ora di Brea, Canavesio e persino Spanzotti.

Con tutto questo, naturalmente, non si è alluso che alle probabilità delle sue assimilazioni culturali; non al suo modo vastamente antichizzante che smorza ogni apporto lasciandolo



- Bartolomeo da Camogli: 'Madonna dell'Umiltà'

Palermo, Galleria Nazionale



2 a - Giovanni di Nicola: 'Madonna'



2 b - Antonio Veneziano: 'Madonna'



3 - Francesco Neri da Volterra:
'San Giovanni Evangelista'

coll. privata



4 - Arte senese c. 1380:
'San Michele Arcangelo' Palermo, Galleria Nazionale



5 a - *Seguace di Barnaba da Modena:*
'Annunciata' (particolare) Palermo, Galleria Nazionale



5 b - *Seguace di Barnaba da Modena:*
'Madonna' New York, coll. Kress



6 - 'Maestro del polittico di Trapani': particolare

Trapani, Museo Pepoli



7 - 'Maestro del polittico di Trapani': 'Madonna del Fiore'

Palermo, Galleria Nazionale



8 - 'Maestro del 1422': 'Incoronazione tra Sant'Alberto e San Pietro'

Palermo, Galleria Nazionale



9 - 'Maestro di Galatina': 'Trittico'

Palermo, Galleria Nazionale





11 - 'Maestro di Castelvetro':
'Coronazione con San Gaudolfo e San Giorgio'





13 - Il politico di Corleone



14 - Il trittico di Petralia Sottana

Petralia Sottana, Chiesa Madre



5 - Pietro Rozzolone: 'Cristo Risorto', 1484

Termini Imerese, Chiesa Madre



in quel suo garbo arcano che sa riportare a gravità trecentesca (o più indietro ancora) persino qualche sguscio d'ala, qualche scriminatura antonellesca (ché sarebbe assurdo egli non avesse conosciuto anche Antonello cui sopravvisse di parecchi anni). Ma sul de Vigilia non occorre neppure insistere, dopo la interpretazione commossa dátane, tanti anni fa, da Adolfo Venturi, sempre rapido a cogliere il momento della poesia.

*

Non si era ancora molto inoltrata l'attività di Tommaso de Vigilia, quando, sul meridiano centrale della Sicilia e facendo strada da Termini Imerese, s'incontrano, risalendo per le Madonie, due opere che alla Mostra erano fra le più notevoli: il trittico di Petralia Sottana e quello di Castelbuono.

Il primo (n. 39) /tavola 14/ con la 'Madonna e il Bambino fra i Santi Pietro e Paolo', e, sopra, l'Annunciazione e il Padre Eterno in trono benedicente', è opera assai sostenuta di cultura padovano-muranese, forse giunta anch'essa dalla costa marchigiana, ma di autore ignoto in continente e perciò, verosimilmente, isolano; come forse si sarebbe potuto comprovare ripulendo per l'esposizione il retablo della Matrice Vecchia di Castelbuono, che mostra ancora, per es. nel San Paolo, parti assai forti e più antiche d'accordo con l'opera di Petralia, ma alterate quasi dovunque da un rifacimento di cinquant'anni dopo, per mano del pittore stesso cui si deve l'aggiunta della scarsa predella col Cristo e gli Apostoli. Purtroppo quest'opera è rimasta in loco, dove la poca comodità di esame non ha concesso che osservazioni divaganti. Ma anche a restare sul solo polittico di Petralia, è bene insistere che proprio perché l'opera non può spingersi oltre il '60, non può già essere — come pure è stato detto — un riflesso di civiltà romana e antoniazzesca che era ancora da giungere per la via di Napoli. Essa sembra invece segno di un 'muranismo' adriatico dato che il precedente del gruppo principale è nel polittico di Giovanni d'Allemagna e Antonio Vivarini a Parenzo, firmato nel '40; ad un momento, cioè, che non può precedere di molto la derivazione, appunto perché il livello di questa non sembra di pittore in tale ritardo che si tradurrebbe in diminuzione di qualità.

Quanto al trittico di Castelbuono — 'Madonna col Bambino fra S. Antonio Abate e Sant'Agata' (n. 59) — discretamente riguadagnato dagli imbratti che lo deturpavano, esso sembra presentare un altro caso parallelo di filtrazione marchigiana; ché soprattutto la figura di Sant'Agata (più

leggibile delle altre parti) indica un accordo diretto con Antonio da Fabriano verso il '50-'60. Sebbene di mano diversa, i due quadri sono rilevanti perché, forse ancora prima dell'apparire, o almeno del pieno spiegarsi di Antonello, danno in Sicilia i segni più antichi dell'affacciarsi di quella nuova coscienza formale — struttura dell'uomo, terza dimensione ad includerla e reggerla — che conserva, e forse conserverà ancora a lungo, il nome di 'rinascimento'. Per ora i due esemplari sono staccati da un contesto culturale che sarà magari stato più folto, un tempo, nell'isola; e soltanto la vecchia attribuzione al Rozzolone per il trittico di Petralia pur non reggendo all'esame, rammenta i tentativi già fatti per recuperare quella cultura.

Ma anche nel caso del Rozzolone, un pittore palermitano le cui notizie documentate vanno dal 1484 al 1526, la Mostra ha piuttosto complicato che chiarito il problema. La cui sostanza, a mio parere, sarebbe questa. L'opera più antica che si conosca del pittore e cioè il 'Crocefisso' sagomato del 1484 a Termini Imerese (n. 50) /*tavola 15*/ rivela un uomo cresciuto nella nuova cultura, e legatissimo a certi dipinti di Piazza Armerina, di Agira e di Militello Val di Catania; due dei quali, infatti, sono stati lungamente riferiti al Rozzolone stesso, mentre a Messina (n. 37, 38, 36) figurano come di un maestro diverso e più arcaico; vantato anzi come la maggiore rivelazione della Mostra, a parte l'intoccabile supremazia di Antonello. Ma resta a vedersi se la indubbia precedenza di codesti dipinti non possa ancora spiegarsi come una fase anteriore del Rozzolone stesso, la cui svalutazione, a proposito del Crocefisso di Termini, mi pare più capziosa che giusta. E intendo perché lo stesso 'Crocefisso' di Agira, forse anche più sottile di quello di Piazza Armerina, e bello come un Antonio da Fabriano o uno Zoppo (ma ho già anticipato troppo della conclusione), sia stato retrocesso a 'bottega'; ché, altrimenti, sarebbe riuscito troppo difficile negare che persino le ragioni di carpenteria della cornice a traforo gotico legano alla medesima bottega artigiana che ha intagliato la croce del Rozzolone a Termini.

Anche questa constatazione fa diffidare degli sforzi per retrodatare *troppo*, fin verso il '60, l'inizio del preteso nuovo gruppo del 'Maestro di Piazza Armerina'. Una situazione ragionevolmente più tarda, verso il '75, non vieta che il Rozzolone, a quella data, fosse già in azione. Il Crocefisso più antico sul quale — secondo il documento — egli doveva esemplarsi nel 1484, non è detto non fosse già suo! Si op-

ponga inoltre che le attribuzioni al Rozzolone tardo — circa il 1520 — per i resti dell'altare di Chiusa Sclafani (n. 53, 54) hanno fondamento troppo tenue; avvertendo che se non legano punto coi dipinti di Piazza Armerina o Militello, non legano neppure col Crocefisso di Termini!

C'è in più da osservare che, ove la distinzione si accogliesse, il Rozzolone, sorto da un centro di cultura ricco e bene attrezzato come quello di Palermo, avrebbe dunque avuto bisogno di andarsi a erudire sui Monti Erei e nella piana di Catania, per poi ritornare a Palermo; e, si noti, senza aver quasi neppur delibato Antonello. Non liquet. Molto più plausibile che la sua cultura, in un certo senso affine a quella dei maestri di Petralia e di Castelbuono e cioè ancora nella sfera d'influenza palermitana — cui probabilmente appartenevano anche i termitani Graffeo documentati dal di Marzo — sia stata richiesta a tempo giusto anche dalle regioni centro-orientali perché — già scomparso praticamente Antonello dal 1475 — il Rozzolone sembrava, ed era difatti, superiore a tutti i seguaci del gran messinese. La fama tradizionale del Rozzolone, conservatasi anche in secoli ostili, par giusto si fondasse su una antica verità: l'alto valore dell'artista, forse il maggiore dell'isola nella seconda metà del '400 all'infuori di Antonello stesso.

Che poi nelle sue commissioni per la Sicilia centro-orientale il Rozzolone avesse occasione di incontrare (ma era troppo tardi per un vero cambiamento di rotta) anche l'arte di Antonello e, in genere, le importazioni che affluivano sulla costa da Messina a Siracusa, nessun dubbio. S'è detto il simile già per Tommaso de Vigilia; e qui non può che rinforzarsi rammentando che a Siracusa, verso il '60-'65, era giunto persino un altare della bottega di Giambellino, i cui resti (già ravvisati acutamente dal Berenson) non sarebbero dovuti mancare alla Mostra. Ma, nella conclusione, si abbia sempre presente che anche sulla costa nord-occidentale fluivano le stesse correnti adriatiche che abbbiam visto a Castelbuono e a Petralia e che, a Palermo, potevano combinarsi con gli esemplari liguri (oggi dispersi?) dai tempi di Donato de Bardi a quelli del Foppa, del Massone e del Serfolio; anch'essi, in qualche modo, 'squarcioneschi'. Ancora una volta gli arrivi lombardo-liguri collimavano mentalmente con quelli veneto-adriatici. Rammento che, quand'ero quasi un ragazzo, strologavo che il 'Crocefisso' di Termini fosse della mano di quello di San Martino d'Albaro che allora si credeva di Donato de Bardi ed oggi, su mio consiglio, è co-

munemente riconosciuto al Massone. Dopo rivisto tutto il gruppo alla Mostra, e concluso che, anche per forza di tempi, non è il caso di legare nessuna di tali opere alla cultura provenzale o catalana dello Charonton e dello Huguet, trovo che il risultato dell'arte, oltre che ai liguri, è altrettanto simile alle soluzioni dell'arte adriatica dopo il '70, da Marco Zoppo (a Pesaro), ai Bellini ancor giovani, al Crivelli (più 'estofado' di qualunque catalano!), a Pietro Alamanno che, operoso nella bassa Marca, è difficile non spingesse il suo cabotaggio fino all'estremo Sud. L'ambientazione architettonica in certi pannelli del San Pietro di Militello, soprattutto nella 'Resurrezione del giovane', lungi dal rivelarsi 'aragone', è di rinascenza veneto-adriatica.

Su questa traccia, che qui poteva soltanto indicarsi, credo occorrerà dunque rileggere tutto il gruppo, riunendo nuovamente i 'Crocefissi' di Agira e Piazza Armerina a quello di Termini; e così provandosi a ristabilire meglio la figura e il curriculum di un vero maestro, che non sforzeremo a portare un nome diverso da quello del Rozzalone.

*

E perché da molti segni s'avverte d'esser già penetrati in epoca 'antonelliana', forse è il momento di occuparsi dell'argomento principale come la mostra lo proponeva, rimandando al fine i pochi contemporanei 'indipendenti', e, più in calce ancora, i seguaci, quasi sempre mediocri e peggio.

Antonello. Un nome che si impone con la urgenza della grande individualità, quando spicca a tal punto dalla storia della cultura; ma non per astrarne, anzi per esaltarla a un livello ancora sconosciuto. Una grandezza che spaura nell'ambiente siciliano, quando si pensi ch'egli 'cominciò a sormontare' in Messina ad un tempo con Tommaso de Vigilia a Palermo; forse anzi anche prima, quando i carretti siciliani ancora portavano sui monti gli ultimi 'retablos' del gotico fiorito. La sua posizione in Sicilia è insomma quella di un Masaccio a Firenze, non fosse ch'egli aveva il vantaggio in partenza, di poter apprendere, non tanto lontano, una storia più moderna, e punto semplice.

Era la intrecciata vicenda e fiamminga, e italiana, e spagnola di cui sembra non si avesse ancora nozione precisa in Sicilia, anzi a Messina, se Antonello fu costretto a istruirsi in Napoli nello studio di Colantonio, forse poco prima del 1450, o subito dopo. Lì egli poteva vedere opere dei più grandi ingegni figurativi d'Europa, le analisi del Van Eyck, i lumi

chiari del Fouquet che vi era stato di passaggio, l'apparatura decorante, e che pure accoglieva particolari naturalistici, in Jacomart Baço, pittore di corte dal '40 al '50, accanto al giovine Colantonio. Non sappiamo se vi vedesse anche qualche esemplare degli 'uomini nuovi' d'Italia (non parlo del Pisanello); e neppure s'egli si spingesse fin d'allora a Roma dove l'Angelico — ch'era pur lui uno di quegli 'uomini nuovi' — dipingeva, fra il '48 e il '50, la cappella di Niccolò V^o; ma stento a crederlo ch , altrimenti, non s'intenderebbe perch  la sedimentazione fiamminga duri in lui ancora dieci anni, e, almeno fino al 1465, prevalga sulle parti, appena marginali, di ricezione 'formale' all'italiana.

Quando, nel 1456, ci giunge la prima notizia siciliana di Antonello, pittore gi  munito di allievi, noi non possiamo, insomma, immaginarci altra cultura da quella della Napoli di Colantonio. La stessa notizia rende inoltre quasi impossibile la presenza di Antonello a Milano nello stesso anno e — provocato da un documento non probante — il suo incontro col  con Petrus Cristi; anche se ci  poco avrebbe variato sul conto totale dei suoi anni di tirocinio, dato l'aspetto dell'ambiente milanese a quel punto.

Napoletana difatti   la cultura che ci rivela il 'San Zosimo' di Siracusa (n. XIX), dove i tratti di 'formalit ' italiana — la veste scampanata con la spaccatura lancinante del piviale sulla cotta, le ombre portanti a riprova di realt , la cannula cristallina del pastorale — sembrano trovati dal pittore per proprio conto, congenialmente, lentamente, senza appoggi, ma senza turbare il piano generale dell'apparatura liturgica decorante nel broccato del piviale, nelle grandi distese dei velluti rossi e verdi, nel fondo con rameggi di foglie secche squisitamente modulate e granite sull'oro. Il risultato   come di una grande pittura cinese arcaica, in cui l'effetto jerocratico   fondamentale. Ma un grand'uomo   gi  all'opera fin da questo momento; e in un  mbito di argomenti severi che ci fa immaginare senza sforzo il gusto dei committenti d'allora.

Dal fondo medievale della Sicilia riaffioravano ci  le ataviche immagini frontali di abati e monaci potenti, di vescovi dominatori. Una cerchia di vecchie figure impietrate, venne cos  ad avvolgere la prima invenzione religiosa di Antonello giovane e rest  come sedimento ineliminabile del suo pensiero divoto di idoli torniti e bruniti, anche se la natura di essi potesse via via arricchirsi sul 'vero' circostante. Ancora nel '63, per esempio, come il Prof. Bottari ha dimostrato

indicandone copia a Milazzo, Antonello pensava il San Nicola in cattedra in una strenua frontalità; ma è probabile che, forse un decennio prima, probabilmente anche innanzi il San Zosimo, ne avesse dato un modello ancora più arcigno, come traspare da questa vecchia fotografia [tavola 17] di una tavola di cui purtroppo mi è ignota l'ubicazione, ma che, se ritrovata (ed anche ove risultasse copia), potrebbe darci nuovi lumi sulla prima attività del giovane Antonello, iconografo stringato.

Ed è probabile che altri lumi in questo senso potesse fornire un tempo anche la turrita figura di 'Santa Lucia' [tavola 18] che perì nella chiesa omonima di Messina sotto il terremoto del 1908. Vi era attribuita ad Antonello Riccio, pittore di un secolo dopo, ma sembra certo che, sotto le ampie ridipinture (il fondo, verosimilmente estofado in origine, era stato completamente rimesso ad oro liscio), la pianta solenne e rotante della figura con le orlature di gotico rettificato come in un giovane Laurana, l'azione delle braccia e delle mani scattanti in funzione di già 'spaziale', rivelano il modello antonellesco. L'invenzione difficile della mano irrigidita a sostenere in posizione strenuamente verticale (e reggendolo, per maggior difficoltà, proprio per la punta della lama) lo stocco ad elsa cruciata è una grande idea che soltanto Antonello poteva darci ancora prima del '60.

Questa sbarrata stringatezza nel soggetto jerocratico, prevalente in quei tempi nella cultura dei committenti ecclesiastici della Sicilia orientale (e del resto si pensi alla simile soluzione del Rex Regum nell'altare di Gand, due decenni prima), non esclude punto che, a Napoli, Antonello avesse inteso anche altri argomenti, e più nuovi.

A giudicare, per esempio, da ciò ch'egli vi seppe scrutare più tardi, e instancabilmente, par difficile egli non avesse già deliberato il pensiero 'ritrattistico' dei fiamminghi espresso in esemplari sorprendenti per aderenza, dal Van Eyck a Petrus Cristì; ed esperito, ormai, sottilmente, anche da alcuni spagnoli, da Luis Dalmau a Jacomart Baço, o da francesi del Sud come il Froment. Non è un caso che — credo per suggerimento del Bottari — fosse procurato alla Mostra quel bustino di 'Annunciata' nel Museo di Como (n. XXXIX) che è, in effetti, il ritratto di una 'monaca di casa': tanto simile ai 'ritratti' di quelle Sante francescane che, nella pala napoletana di Colantonio, meglio raffigurano la parte culturale del Baço, allora operoso alla corte locale. O, per intendere a che simile punto nella interpretazione ritrattistica

fosse l'arte provenzale già verso il '50-'60, si pensi a quegli esemplari stupendi che, sul rovescio, sono la miglior parte dell'altare di Nicolas Froment a Firenze; o alla coppia di coniugi /tavole 20-21/ d'una raccolta privata a New York, che io riferii allo stesso pittore, e che possono toccare gli anni in cui anche Antonello cominciava a provarsi nello stesso campo.

Di queste prime prove è traccia elettissima nella 'Santa Eulalia' (?) o 'Annunciata', proveniente dalla Sicilia (Lanza di Trabía) ed oggi nella collezione Forti a Venezia (n. XX): esposta a Messina, con severità immotivata, fra le opere 'attribuite', ma, ovviamente, chiarimento alto e prezioso sui primi passi 'fiamminghi' del grande pittore ancora prima del '60. Sebbene consunta e, in alcuni punti, abrasa — e qui la si riproduce all'uopo prima dell'ultimo restauro, con gli stupendi 'pentimenti' nella mano destra sul libro /tavola 19/ — l'opera, nella sua ricerca patetica di particolari formali e coloristici, è ineliminabile dal contesto di un Antonello giovine. Questi mentre, nel frugare le pieghe della benda bianca, si richiama alle parti più spagnole dell'altare napoletano, esperisce per la prima volta il fondo oscuro, sulla traccia della ritrattistica vaneyckiana e gareggia, da pari a pari, col grande fiammingo nella densità degli azzurri, nella cremosità dei bianchi, nello smagliare, sull'ombra, della corona di platino conserta di gemme e di gigli, nelle ali d'acciajo degli angeli 'borgognoni'.

Sono, codesti, passaggi obbligati per chi voglia accompagnare lo studioso corso di Antonello, che durò ancora parecchi anni, 'tantae molis erat' temperare la lente dei fiamminghi sul lusso mistico-araldico dei catalani a Napoli e poi dilatarlo alla forma spaziosa, 'prospettata' degli italiani, che proprio allora trionfavano in questo nuovo impegno. Imitare la 'natura', ecco la spiegazione corrente, ma anche ciò che era più natura, l'attenzione dei fiamminghi, non bastava mica, per intenderla, guardar fuori dalla crociata della finestra aragonese nella Messina del 1460. Occorreva, come sempre, una nuova selezione culturale.

È probabile anzi che, in Antonello, il metodo analitico e lenticolare dei fiamminghi si ripercotesse per qualche tempo anche sull'apprensione dei nuovi motivi di 'forma' italiana. Non si spiegherebbe altrimenti perché, nella 'Madonna Salting' /tavola 23/ la testa della Vergine sia condotta in una prospettiva quasi esasperata (una palla calva d'avorio sgusciato con i capelli riportati come su un manichino di processione, e le fenditure orbitali degli occhi, naso, bocca);

mentre nelle mani non v'è nulla di tutto questo (la pelle ricasca sulle nocche); nulla nel Bambino, piccolo diacono da messa cantata.

Già prima, del resto, Antonello aveva tentato il simile in qualche ritratto o 'santo ritrattistico'; alludo al 'Domenicano' /tavola 22/ della raccolta Kister a Meersburg (n. XXXVIII) che non è più Colantonio, come ha voluto proporre il Lauts e come è stato accettato distrattamente dal catalogo della Mostra, ma già Antonello alla cerca della 'formalità' italiana: scolpito come un frutto di marmo nell'incasso degli occhi, nell'arco girevole della bocca, nel lobo sferico del naso; la frangetta che tornerà nel probabile autoritratto di Londra; l'orecchia sfiorata come pochi anni dopo, nel ritratto di Cefalù.

A proposito della 'Madonna' Salting, o di qualche esemplare consimile, è già stato osservato che qualche allievo (e qui si è persino proposto il nome di Paolo di Ciaccio, allievo di Antonello nel 1456, ma già uscito dal suo studio nel '57) ne lasciò una imitazione o copia libera, conservata nella chiesa della Consolazione ad Altomonte in Calabria. Ma occorre rilevare che sebbene la qualità del dipinto calabrese sia poco superiore, o magari inferiore, a quella di un pittore di carretti, anzi proprio per questo, i frammenti asimmetrici di finestre a grata dietro il gruppo divino non sono certo invenzione del copista. Il quale dovette qui ridurre a frammento una 'Madonna dell'Umiltà' a tutta figura; vista di sotto in su come la positura del gruppo accoccolato a terra suggeriva e come acutamente denota la funzione del cuscino che nasconde in parte il Bimbo: segno dunque che, già verso il '60, Antonello esperiva effetti all'italiana di situazione stereometrica delle forme nello spazio; e, ad un tempo, aperture su 'lontani' alla fiamminga. È insomma la coesistenza di interessi mentali già rilevata nelle prime opere, e che qui si dilaterrebbe per la prima volta al paesaggio.

Che questa apparizione dei 'lontani' possa stabilire un punto fisso per la consecuzione delle opere di Antonello, sarebbe però una deduzione precipitosa. La formula del fondo d'oro era una ostinata esigenza mistico-suntuaria che i committenti ecclesiastici abbandonarono a malincuore soltanto dopo la morte di Antonello. Per assurdo, potrebbe addirittura assumersi che ove la pala di San Cassiano fosse stata di commissione messinese Antonello si sarebbe acconciato probabilmente al fondo d'oro, che gli viene infatti ancora imposto per il polittico di San Gregorio nel '73.

Non sappiamo che energia sia occorsa all'artista per imporre la scena d'interno e la veduta paesistica oltre le finestre dell'«Annunciazione» di un anno dopo, ma comunque sia di questo, la soluzione «moderna» torna ad onore del gusto del committente di Palazzolo Acreide, il «venerabilis dominus» Giuliano Maniuni, che, già nel contratto, esige, non accetta, non più l'auro e l'azzurro fino, ma il «casamento». Ecco forse il primo intenditore di Antonello da Messina.

Questo riaffiorare della esigenza decorante — un ricordo ostinato, e ormai puramente sontuario, dell'astrazione oltremondana del Trecento — si coglie bene quando si venga a conoscere, e mi pare un apporto essenziale, che il modulo della Madonna Salting venne usato da Antonello un'altra volta e con ancora maggiore fedeltà che nell'originale del dipinto copiato ad Altomonte; ma ora ampliato a tutta figura per servire da pala d'altare, e ritornando perciò al fondo d'oro. Non se ne conserva purtroppo che una copia e, anch'essa, cantata da un «poeta popolare»; però così schietta e fragrante, da consentirci di reimmaginare assai bene quale sia stata, per questo soggetto umanissimo tra quelli dell'arte sacra, la più antica formula di Antonello: forse dieci o dodici anni prima dell'altare del '73 a Messina *[tavola 24]*.

Una Madonna senza trono apparente, ma «piramidata» sul pavimento ad «azulejos» col punto di fuga ancora sopraelevato secondo la regola di «Jacomart-Colantonio» nell'altare di Napoli; seduta forse su uno «scannello» invisibile, dinanzi al canterano «aragonese» ornato dai due vasi di ruta, e sormontato dal drappo di broccato che gareggia col fasto azzurro e oro del manto immenso in velluto a largo contrattaglio. Quanto al fondo, di nuovo l'oro su cui rameggiano astratti fiori e frutta leggeri; un ritorno cioè all'«estofado» quando pure Antonello già conosceva il «paesaggio».

La conferma della lunga alternativa mentale trova anche una data precisa nel contesto di uno stesso quadro: il «San Niccolò in trono» documentato per il 1463; opera perduta nel terremoto del 1908, ma di cui il Bottari ha molto utilmente indicato la copia abbastanza fedele di Milazzo, venuta alla mostra (n. 80) sotto il nome verosimile di Antonino Giuffré.

La conferma — non ancora rilevata — sta in questo, che mentre il Giuffré, copiando il dipinto verso la fine del secolo, e cioè parecchi decennj dopo l'originale, apre a tergo della figura uno sfondo paesistico con la catena dei Peloritani, l'originale, secondo la descrizione del Di Marzo che lo

vide cinque anni prima della distruzione, recava il Santo sedente in soglio, 'che spicca su fondo dorato'. Dunque un'edizione rammodernata dello stesso Santo, come appariva, sbarrato, nella edizione giovanile di cui si è dianzi pubblicato un notevole ricordo; qui ancora con le pieghe 'borgognone' del manto, eppure col libro squadernato di fronte a noi per via di sottili osservazioni consentanee d'ombra e di prospettiva anche nelle dita che vi si sovrappongono; mentre nella mano destra benedicente, può vedersi la prima redazione di quella del 'Cristo' di Londra, appena due anni prima che Antonello la muovesse a 'ruota prospettica' verso di noi.

Altrettanto importante l'aspetto dei pannelli laterali con le storie del Santo che mi auguro il prof. Bottari o gli ordinatori della Mostra abbiano provveduto a fotografare particolarmente prima che il quadro tornasse a Milazzo. Giacché in essi, pure attraverso l'indebolimento della copia, è lecito ricostruire il più vasto complesso narrativo che Antonello ci abbia dato, e tale da chiarirci com'egli 'vedesse' a quella data precisa, quindici anni prima delle grandi opere veneziane.

Tra il 1869 e il '70 già ne stupiva il Cavalcaselle, annotando (lui felice!) gli originali nella Chiesa di San Niccolò a Messina, e con parole che mette conto di riprodurre, venendoci dal più gran conoscitore del secolo passato:

'The compositions at the sides are small and sketchy. We are not accustomed to find such free handling or bold finish at one painting in Antonello, nor has he shown himself hitherto so timid in relief by shadow: yet we know of no disciple who could treat the subjects as they are treated here, who has such sombre power in tone or such clever boldness in design and composition'.

'Sketchy, free handling, bold finish, sombre power in tone, clever boldness', tutte sinonimie per indicare che le storiette erano miracolo di soluzione 'pittorica'. Ma in che senso? Qui ci soccorrono le copie deboli, ma fedeli, di Milazzo. Nessun rapporto con strutture italiane note; interni ed esterni con punto di concorrenza prospettica troppo alto (cioè alla fiamminga); composizione e interni alla Petrus Cristi (la scena dei tre carcerati farebbe addirittura credere che Antonello avesse conosciuto proprio la 'Morte della Vergine' del Cristi già nella collezione Santocanale e forse da sempre nell'isola); ma, per quanto se ne può arguire, dappertutto una semplificazione dell'analisi nordica secondo una più larga 'ragione visuale'; e cioè piuttosto la soluzione di Witz, del Maestro dell'Annunciata di Aix e degli altri provenzali — da Charonton a Lieferincx e a Dipre — in

confronto al meticoloso dei pur grandi fondatori nordici. Fattura 'realistica', cioè, e non 'micrografica'. Quel che si vede, senza l'aggiunta di quel che si sa di poter vedere o di aver visto in diverse 'situazioni' o distanze.

Bene, questo è lo stesso carattere che determina in toto i due quadretti di Reggio e, in parte, la Crocefissione di Sibíu, un quadro che, in alcuni brani di lontananza, è il più 'sketchy', più abbozzato — diciam meglio, 'visto e preso' — di Antonello da Messina.

Di qui la importanza eccezionale della copia del San Nicola per seriare cronologicamente l'opera di Antonello al discrimine offerto del 1463. In quell'anno, ora sappiamo, Antonello non conosce ancora della 'forma' italiana che qualche particolare staccato; la struttura scenica spazialmente è sempre nordica; ed è quanto occorre per confermare ai primi dipinti la consecuzione qui proposta e per collocare allo stesso punto, o qualche minuto più tardi, anche i due dipinti di Reggio che fanno ancora così poco di lingua italiana, anche nel modo di narrare; sebbene sia bello il teoremismo in prospettiva del tavolinetto tondo nel giardino messinese di Abramo; ma un particolare soltanto.

Più importante ancora è che, subito dopo, trovi la sua naturale collocazione quel miracolo che è la 'Crocefissione' di Sibíu (n. I) /*tavola 25*/, la cui cronologia ha subito fin qui oscillazioni un po' troppo forti. Eppure la sutura tra i due 'spazi' e le due 'forme' che si combattevano nella cultura di Antonello è talmente palese, ove vi si sappia legger bene il contrasto fra la parte inferiore e quella superiore, da far persino sospettare che il quadro sia restato sul cavalletto, per due o tre anni, come del resto credo avvenisse comunemente per le opere 'sottili', da amatore; e che cioè, dopo dipinti i primi piani delle 'dolenti', Antonello stringesse nuove conoscenze con l'arte italiana, o con viaggi personali o per arrivi di opere; ché altrimenti non potrebbe leggersi bene la parte superiore dell'opera.

Lo stretto legame che i primi piani, col gruppo delle Marie e del San Giovanni dolenti /*tavola 26*/ e le rocce bucherellate e macabre, dimostrano con la vecchia cultura fiamminga, con quella di Petrus Cristi in particolare, è abbastanza evidente di per sé; ma può trovare nuova conferma se si riconosca, come mi pare stringente, che il disegno di dolenti nella raccolta R. Lehman a New York /*tavola 27*/ è uno studio di Antonello per questa prima parte, o, se vogliamo, primo stato dell'opera. Non m'indugio qui nei confronti che ognuno

potrà esperire per proprio conto, purché intenda che il foglio, partendo da sinistra, reca due versioni diverse delle stesse figure; mentre all'estrema destra è indicato un primo pensiero per la figura che ha la stessa collocazione anche nel dipinto di Sibiu.

Questo gruppo gravemente 'borgognone' è allogato, nel quadro, sulla china scivolosa e franante già solita alle Crocefissioni di Jan Van Eyck e di Petrus Cristi; senonché le teste ora incidono su una distanza che sembra riorganizzata, in un secondo tempo, con la parte superiore del dipinto, dove la 'prospettiva' corale della veduta di città sul mare (Messina, come si riconosce comunemente), impone altro punto di vista che non ha riscontri, non dico nei grandi fiamminghi ma neppure in Witz e trova paragone possibile soltanto in Domenico Veneziano, nell'Angelico, nello Charonton di Villeneuve, nel Fouquet e in Piero della Francesca. A questo effetto di scansione affatto nuova rispondono le figure dei tre Crocefissi, che di quello spazio sfogato fanno parte integrante, come in un Angelico o in un Piero. Il calibro di quei tre corpi, in confronto all'involto 'borgognone' dei dolenti in basso, è classico, eternamente classico e mostra ormai la soluzione italiana che, nel '65, dopo un ultimo 'pentimento' nordico nella mano benedicente, Antonello sa raggiungere nel totale del 'Cristo' di Londra, dove i due strati culturali dell'artista sono per la prima volta completamente accordati e trasfusi.

Dopo le due date fondamentali e discriminanti del 1463 e '65 qui messe in nuova luce nei loro confronti con opere fra le più risolutive, non giova inseguire in ogni particolare il percorso del grande maestro, come emerge sia dalle opere venute a Messina che dalle grandi assenti. Che la 'Madonna' Benson, ora a Washington, debba cadere tra il '65 e il '70, mi pare palese dal fatto che l'acrimonia del teorema prospettico, sia pure già inclusivo di tutto il dipinto, sembra tradire l'entusiasmo quasi folle di un neofito (ed ecco le ragioni del suo lungo declassamento a Fogolino!); ciò che sarà un tempo già stato detto anche dell'altra — di egual tempo o forse anche di un punto prima — di cui sembra copia quasi affatto fedele la tavola firmata dal figlio Jacobello a Bergamo; mentre che le Annunciate di Monaco (n. V) e di Palermo (n. XII) — in ordine di successione — rivelano in essere il nuovo accrescimento mentale ed espressivo che Antonello già dimostra nel 'Cristo dolente' del '70 (New York), in confronto a quello benedicente del '65.

Né si può qui dimenticare la bella novità della Mostra, dico la presentazione dei 'Tre Dottori' di Palermo (n. VI, VII, VIII); le tre tavolette che, dopo l'eccellente ripristino del Della Rotta, hanno permesso al Dott. Vigni di riprendere, con rinnovato vigore, l'antico riferimento ad Antonello durato fino al 1904 e poi, inevitabilmente, annebbiatisi. Con minor vigore, ma forse con buona verosimiglianza, sia concesso di soggiungere che la funzione evidente, nei tre oggetti di cuspidi laterali di un polittico, potrebbe precisarsi legandoli, come il punto di stile e l'argomento abbastanza eccezionale per un polittico consentono, all'altare stesso di Messina (1473) ch'era fatto per un monastero dedicato ad uno dei quattro dottori, San Gregorio. All'ipotesi sembrano contrastare sia il fatto che il Santo è già presente in uno degli scomparti principali dell'altare, sia il fondo d'oro che nelle tre tavolette di Palermo è a rameggi. Ma la replicata presenza di un Santo in uno stesso altare, ha precedenti in Sicilia stessa, e pertanto può trovare particolare sopportazione nel caso eccezionale che veniva a suggerire l'opportunità di dare, oltre che il Santo singolo, perché patrono della Chiesa, la serie completa dei quattro dottori in formato minore; quanto al fondo d'oro 'ouvragé', la difficoltà è facilmente aggirata rammentando che il fondo d'oro liscio delle grandi tavole di Messina appartiene per intero ai restauri successivi; e che, invece, ogni precedente antonellesco postula l'esistenza, in origine, di un oro 'estofado' anche in questo altare del '73. La particolare levità di quegli ornati può spiegare del resto la loro totale scomparsa nel corso secolare delle raschiature e dei restauri; mentre, a guisa di conclusione, indicherò che il disegno dei nimbi superstiti nelle tavole di Messina risponde assai bene a quello delle tre figurine di Palermo che ci sembrano aver fatto tutt'uno con quelle.

S'è già data, del resto, la spiegazione 'ambientale' di codesto fondo d'oro alla data del 1473; e, in contrasto con essa, la soluzione del 'casamento' nella tavola di un anno dopo. Ma lo stesso anno ci dà ancora un'altra sorpresa perché non v'è dubbio che se il ritratto di Berlino non fosse chiaramente datato 1474, ognuno lo riferirebbe al pieno dell'epoca veneziana. Il fatto è che gli spazi che intercedono fra i vari documenti siciliani non vietano di supporre parecchi viaggi di Antonello in quel 'continente' ch'egli amava almeno quanto la sua Sicilia. Ed è ben vero che il ritratto del 1474 (n. XIII) è più progredito che non sia il Bellini stesso in quell'anno; ma il suo distaccarsi dal tono tipologico siciliano (si pensi al

ritratto di qualche anno prima a Cefalù), non manca di suggerire nuovi contatti 'continentali'; a parte l'importanza che l'opera riveste come stimolo eventuale per il Bellini più tardo.

Giunti al soggiorno veneziano di Antonello e lasciando da parte le cose esposte (sul paesaggio aggiunto nel ritrattino del 1478 ho già detto qualcosa in questa stessa rivista, n. 33, p. 44), il grande assente della Mostra era, manco a dirlo, il 'San Sebastiano', un tempo in San Giuliano a Venezia, poi, dopo vari trapassi a Dresda; ora, si presume, 'somewhere' in Russia; e con auguri di lunga vita. Ed è su questo quadro che, sul chiudere della parte antonellesca di questo saggio, vorrei aggiungere due ricordi che non mi sembrano oziosi, data l'eccellenza dell'opera.

Il primo ricordo è di un disegno. Difficile, nom me lo nascondo, il problema dei disegni di Antonello, quasi tutti (sebbene sian pochissimi!) privi di quella 'maggioranza' per cui sarebbero pure sufficienti, a mio parere, due o tre 'voci'. Il ritratto di giovinetto nell'Albertina di Vienna, proposto dal Venturi, non regge all'indagine stretta; l'«Uomo Crocefisso» di Francoforte neppure resiste, non perché non sia antonellesco, ma perché conviene all'antonellesco Carpaccio giovane (uno studio che gli servirà, fino al tarde dipinto dei 'Diecimila Martiri'); rimangono in piedi, a mio parere, l'attribuzione del foglio Lehman qui proposta al primo tempo del maestro (c. 1463-65) come preparazione per le 'dolenti' di Sibiu; e quello del foglio singolarissimo del British Museum dove la dura scepsi del catalogo che s'indirizza verso un ignoto e minore 'North Italian', forse veronese, mi pare meno appropriata del riconoscimento entusiastico da parte del Prof. Fiocco ad Antonello stesso. In appoggio del quale giovi soggiungere che, ove si trattasse di desunzioni da dipinti varj, sarebbe strano che il giovine disegnatore si dedicasse esclusivamente a quadri antonelleschi perduti, e, per di più, alternasse primi appunti di opere ancora in fieri (il 'cavallo al passo', per esempio, ritorna nel fondo della tavola del Rosario a Messina [n. 76], dipinto pieno di citazioni da un'opera perduta di Antonello), a modellini isolati per quadri d'altare, e simili. Tutto senza dir della condotta grafica che sembra un coerente sviluppo — verso il '70 — del tratto verticale con uncinate vibranti che si indugiava, più alla 'fiamminga', nel disegno da me dianzi illustrato.

Ma di anche maggior peso è la proposta, or ora anticipata, per un disegno dell'Albertina [*tavola* 28/ che da tanti mai

anni ritengo uno studio per il 'San Sebastiano' di Dresda /*tavola 29*/. Forse sviò dal vero il fatto che sull'altra faccia del foglio siano tracciate figure di sapore fiorentino, quasi di un seguace umbro del Gozzoli; ma questa è sorte comune di molti disegni, di recar tracce di mani e fin di scuole diverse: i fogli, come gli artisti, e con gli artisti, viaggiavano, ed ognuno aggiungeva di suo nello spazio ancora disponibile.

Non ho quasi il coraggio di dire che la distinzione fra le due parti del foglio non fu neppure indicata e che tutto venne dal Wickhoff riversato al Previtali; anzi, per la parte che qui ci riguarda, messo in rapporto con la paletta Lochis. Il povero Previtali ci richiama al suo abile patrono Giovanni Morelli di cui il Wickhoff si professava seguace. Questo punto sarà forse illuminante per il séguito della storia. Ma, a restare sulla parte buona del foglio di Vienna, mi auguro di non rimaner solo nel riconoscervi uno dei grandi disegni del Quattrocento. Un nudo come nella Grecia antica, forse anche nella Magna Grecia di cui Antonello avrà saputo recuperare più di una traccia, e mica respirando l'aria prenatale, ma proprio guardandone qualche resto. Un corpo di marmo spirante, con politure lucenti sulle ossa che affiorano ai giunti. Possibile che, nel contorno esterno sulla sinistra e nei piedi un po' minuti, il disegno abbia patito usura o ripassatura, ma guai a credere, come pure è avvenuto, che la fascia d'ombra che distacca, sulla destra, il corpo da un fondo bruno a tocchi lunghi, vibrati, sia aggiunta più tarda, mentre è ciò che dà al disegno il suo 'climax' plastico-tonale, di oggetto rotondo, sebbene 'di profilo'.

Ma non siamo che a metà strada della dimostrazione. Che l'eroica struttura di questo martire — per il quale non è da scegliere altro nome che Sebastiano — richiami la posanza e l'isolamento del Santo di Dresda non credo contestabile; ma come si possa da questo profilo passare alla veduta frontale della tavola dipinta — ché sembra difficile — è pur suggerito dal foglio stesso dove, sulla destra, la stessa figura, in formato minore, già si torce — e con che genialità inventiva nell'addome ora prominente! — per avviarsi verso la veduta definitiva che fu poi del dipinto.

Potrà qualcuno obiettare che le due versioni successive alluderebbero a una traduzione pittorica in cui il Santo stesse sulla sinistra di un centro, ciò che non sembra lì per lì, risultare dall'opera di Dresda. Senonchè sarebbe stato sufficiente rilevare, nel dipinto, l'alta e stretta misura per intendere ch'essa non era già di quadro d'altare (e a quel tempo!)

ma soltanto di tavola che ne fiancheggiasse una centrale e più ampia. La dimostrazione di ciò, se pure per altra via, è stata recentemente raggiunta dal Grossmann, ristabilendo — con la storia dei vari trapassi — che il 'San Sebastiano' è il 'laterale' sinistro dell'altare di San Giuliano a Venezia, con, al centro, un San Rocco di scultura e, sull'altro lato, una tavola con San Cristoforo; complesso già citato dal Sansovino, che però invertiva le attribuzioni dei due dipinti, uno dei quali diceva di Antonello, l'altro di Pino da Messina.

Anche dopo la importante dimostrazione resta da spiegare un'ultima anomalia e cioè che, nel dipinto di 'Dresda', la prospettiva non sia già coordinata ad un centro che fosse sulla destra del Santo, ma proprio centrata su se stessa. Senonché, chi rammenti la curiosa scentratura prospettica del trittico del '73 a Messina, non troverà difficoltà a comprendere perché, in un altare il cui mezzo era di scultura e perciò, a dir così, 'esistenziale' e non 'collegabile' prospetticamente, Antonello provvedesse ai casi suoi e cioè alla 'relativa' indipendenza della 'sua' tavola; dove, tuttavia — ed è già stato detto —, la sezione trasversale del portico ad archi mostra di poter continuare verso destra. È a questo punto che il disegno ripropone meglio la sua vicenda mentale con le due posizioni successive del Santo che si avviano verso quella, definitiva, del dipinto. Si soggiunga infine che, nel secondo piano del disegno, se leggo bene, sembra persino accennata la prima idea di quella madre col bimbo in collo che costituisce uno degli aneddoti tipici dell'opera famosa.

Famosa? E da quando? Qui mi è d'obbligo toccare un punto che proprio per l'eccellenza del caso in questione, illumina come meglio non si potrebbe la storia segreta dei grandi conoscitori del secolo passato, e fa grave carico alle generazioni critiche più recenti. Soltanto chi, come me, è convinto che i nodi fondamentali della storia dell'arte italiana sono di preferenza stati sciolti dai veri conoscitori e non dagli estensori di 'generalia' e neppure dai cercatori di documenti, potrà apprezzare al suo pieno valore la vicenda critica esterna del San Sebastiano di Dresda; sparito dalla storia dell'arte quasi ad un tempo con la pala di San Cassiano e cioè verso la metà del '600; poi, dopo secoli, riapparso in modi che vale la pena di rievocare.

Ma che cosa importa al pubblico, si chiederà, di sapere tutto questo? Non è sufficiente, per lui, 'godere' (come si dice) il famoso dipinto di Dresda? La risposta immediata è che questo privilegio del pubblico è esclusivamente dovuto



17 - da Antonello da Messina: 'San Nicola'

ubicazione ignota



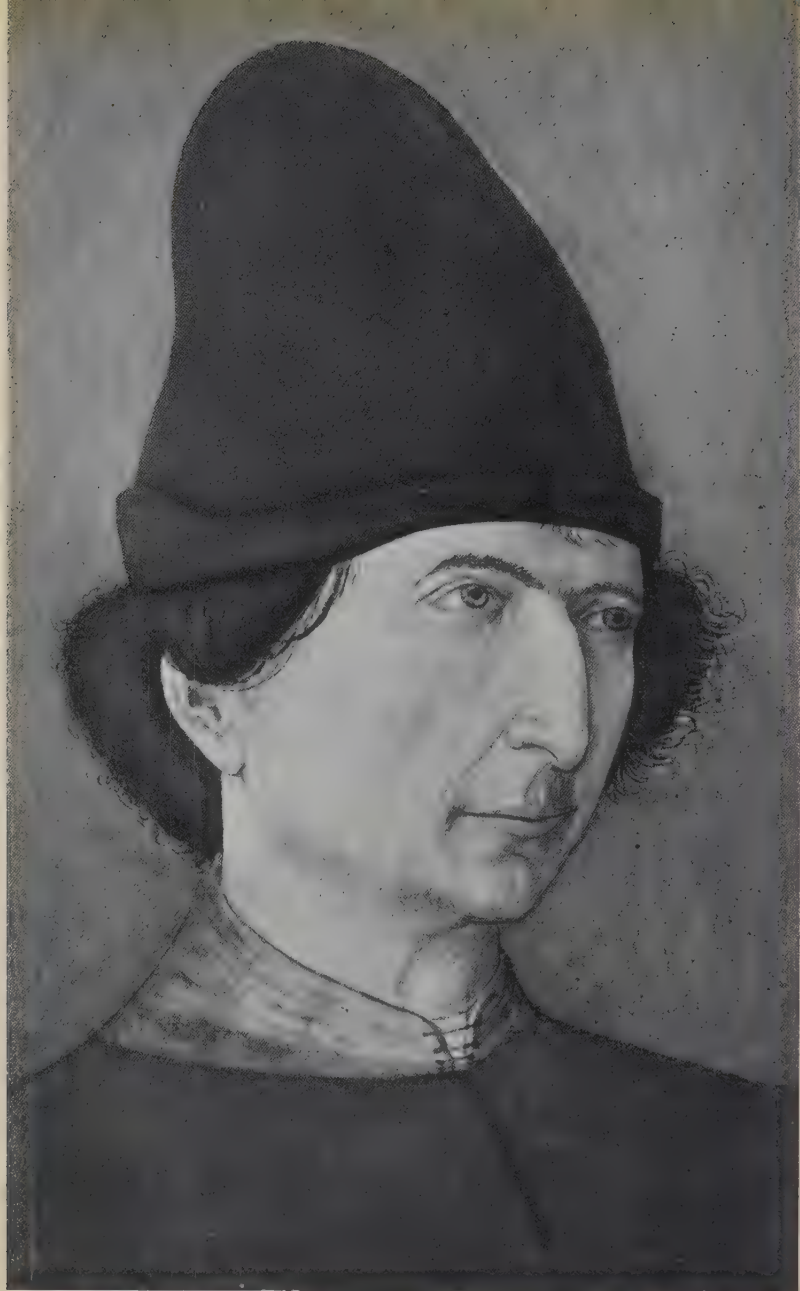
18 - Antonello da Messina (ridipinto):
'Santa Lucia'

già a Messina, Santa Lucia

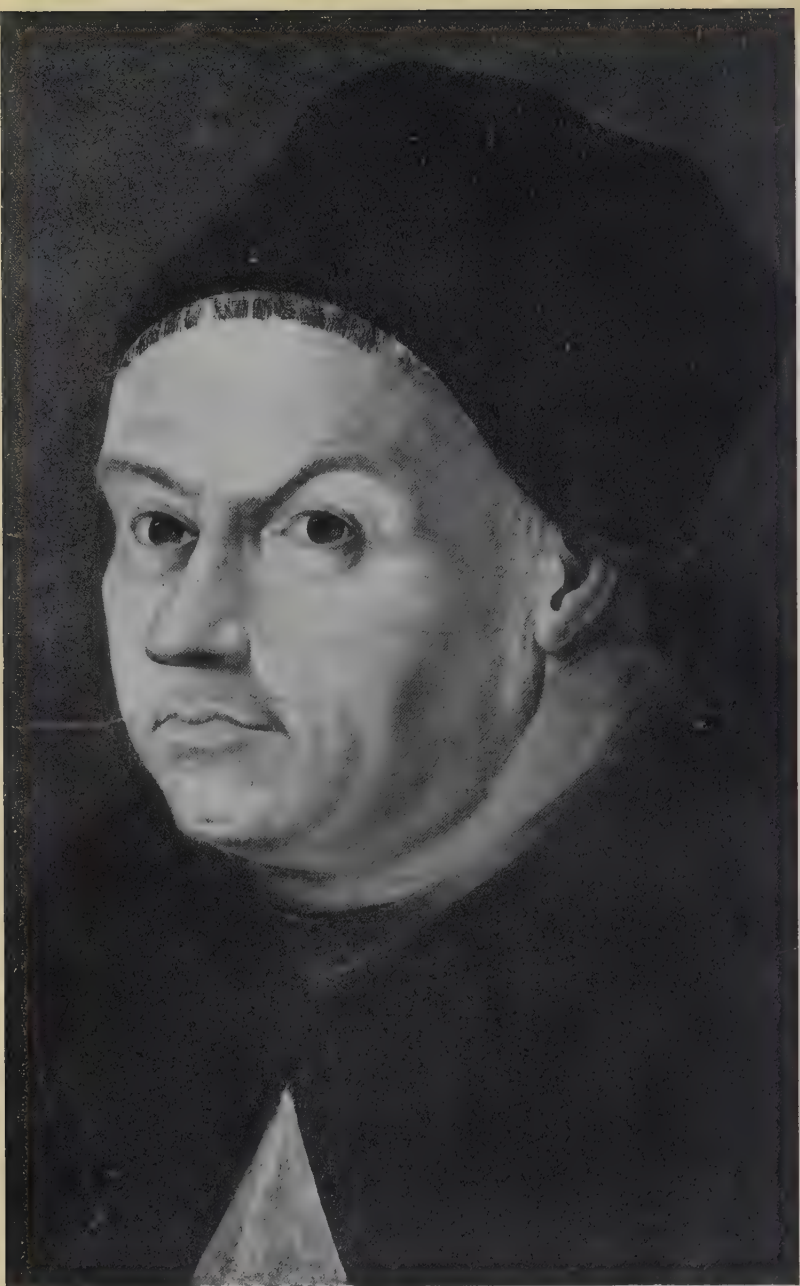


19 - Antonello da Messina: 'Santa Eulalia' o 'Annunciata'

Venezia, coll. Forti









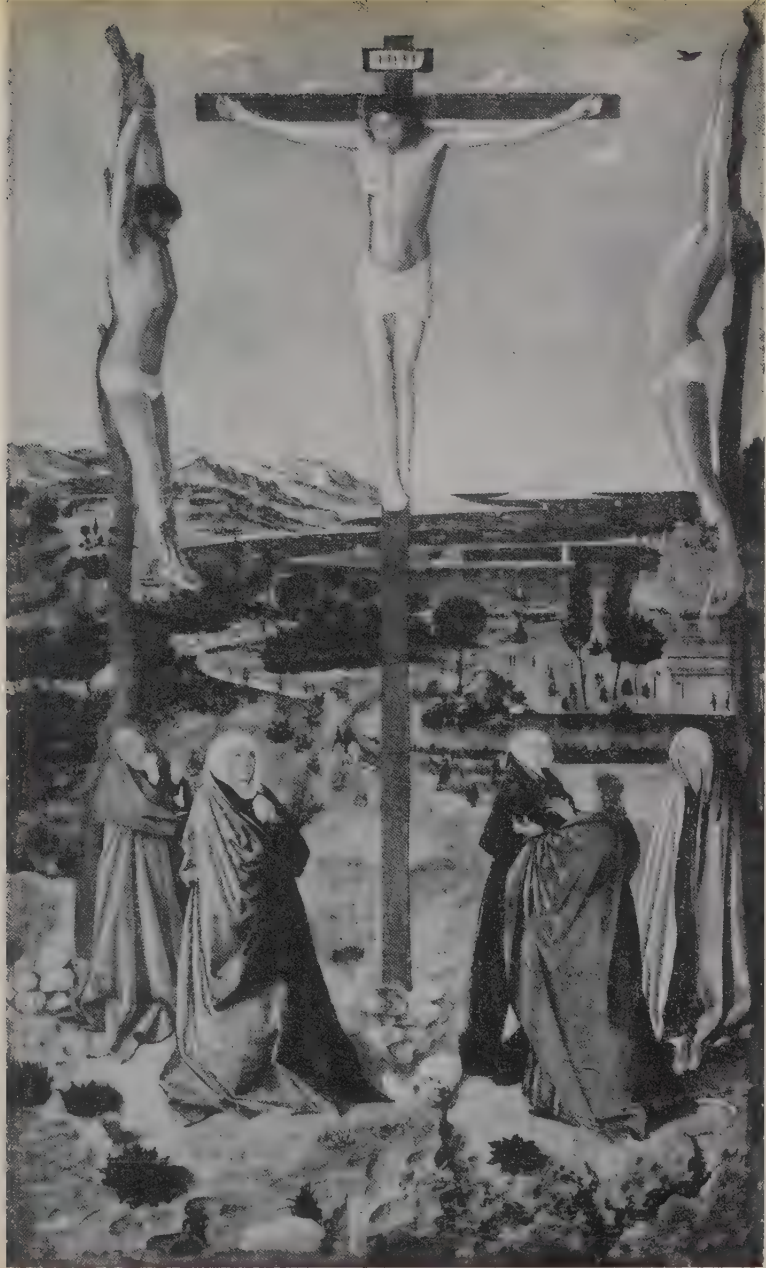
23 - Antonello da Messina: 'Madonna Salting'

Londra, Galleria Nazionale



24 - Copia da Antonello da Messina: 'Madonna col Bambino'

ubicazione ignota

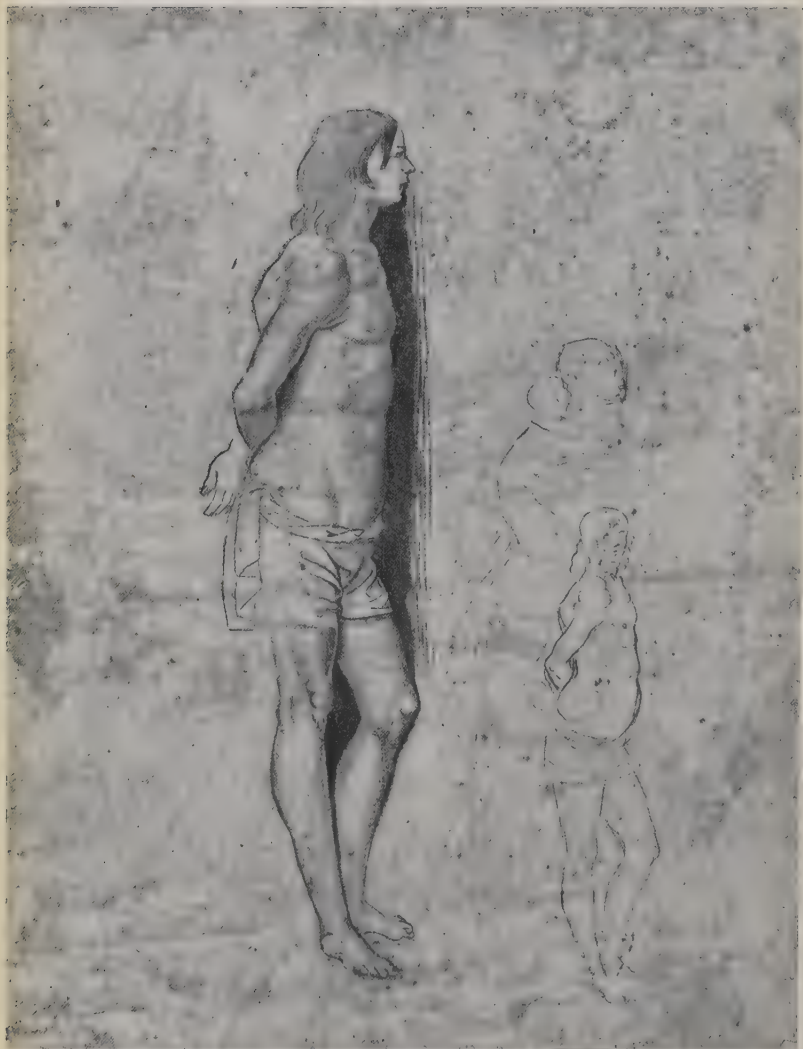






27 - Antonello da Messina: disegno per la 'Crocefissione' di Sibiu

New York, coll. R. Lehman



28 - Antonello da Messina: prime idee per il 'San Sebastiano' di Dresda

Vienna, Albertina



29 - Antonello da Messina: 'San Sebastiano'

già a Dresda, Galleria



30 - Jacopo d'Antonello: 'Madonna col Bambino'

Bergamo, Acc. Carrara



31 - Jacopo d'Antonello: 'San Gerolamo'

coll. privata



32 - Antonello da Saliba: 'Madonna col Bambino e San Giovannino'

New York, coll. Kress

al fatto che, a un dato punto della storia del gusto e della conoscenza figurativa, vi sia stato un conoscitore che autorizzò il pubblico comune ad apprezzare d'allora in poi in quel dipinto un'opera di Antonello, anzi la sua opera maggiore.

E chi fu quel conoscitore? Che gli storici più recenti, salvo una sola eccezione, abbiano trascurato di informarsene e trasmetterne ricordo, è ciò che mi sembra cosa troppo grave per sfuggire a un giudizio morale. Certo è che a consultare la bibliografia degli specialisti la verità di fatto sulla vicenda del celebre quadro viene piuttosto soffocata che chiarita. Prendiamo per esempio il saggio pure fondamentale del Lauts, che è del 1933. La bibliografia vi comincia con il libro del Venturi junior che è del 1907; cosa strana per un quadro 'trovato' nel 1872. Chi ora consulti il suddetto libro del Venturi (*Le Origini della Pittura Veneziana*) trova, come precedente, la citazione dell'impareggiabile Lermolieff (Morelli), cui si dà il merito della giusta osservazione che il fondo architettonico del 'San Sebastiano' abbia tratto profitto da uno degli affreschi del Mantegna agli Eremitani. Il libro del Morelli da cui il Venturi trae la citazione è dell' '86 nell'edizione italiana, dell' '80 nell'edizione originale tedesca; e, in entrambe, leggiamo, sul quadro di Dresda, lo stesso brano, che comincia: 'Un capolavoro di questa antica scuola veneziana fu, alcuni anni fa, acquistato a Vienna dalla Direzione della Galleria di Dresda: il grande «San Sebastiano» di Antonello da Messina'. A questo punto tutto sembra già pacifico quaggiù, nel migliore dei mondi; e verrebbe già fatto di assumere che il dipinto sia entrato a Dresda munito della sua attribuzione tradizionale, conservatasi per merito inestinguibile di Antonello stesso. Grande è la sorpresa quando, invece, aprendo il catalogo della Galleria di Dresda, per il 1880, e cioè proprio dell'anno stesso in cui usciva la prima edizione del Morelli, mentre nulla si legge circa la storia dell'attribuzione ad Antonello, una nota dell'Hübner a piè di pagina avverte: 'Giovanni Morelli de Bergame attribue ce tableau à Pietro da Messina (*Zeitschr. f. bild. Kunst.* IX, 29), que Mr. Bayersdorfer croit être identique de Pino da Messina'. Qui l'aria si abbuja come per riflesso di un temporale già avvenuto. Rifacciamo ancora la strada a ritroso, e portiamoci addirittura al 1872, l'anno in cui il dipinto venne acquistato per la somma di 6000 scudi dalla Galleria di Dresda alla vendita viennese della collezione Endris. Ed ecco, per bocca dell'Eisemann, nella '*Zeitschrift*' del '74, qual'era la situazione al momento della vendita e quali

anche i pettegolezzi. Pure senza riferire in esteso tutto l'articolo, si può riportarne i punti essenziali. Il quadro venne esposto dal collezionista come opera del Bellini, ma, visto che l'attribuzione non reggeva, se ne provò un'altra al Bonsignori, ajutandosi con certi suoi disegni all'Albertina. 'Qui comparvero sul campo di battaglia il Crowe e il Cavalcaselle e al primo sguardo scrissero sulla propria bandiera Antonello da Messina. I partigiani del Bonsignori allibirono, ma ormai la sentenza dei due grandi capitani era stata emessa. La Direzione della Galleria di Dresda la fece sua propria e anche prima che potessero sollevarsi dubbj, più che giustificati, sul terzo battesimo, comperò il dipinto per un prezzo che, se davvero pagato, non è in rapporto col valore e soprattutto con lo stato di conservazione del quadro'. A questo rapporto segue un'agra svalutazione del dipinto, la cui molla segreta è forse nelle ultime parole della ignobile noticina: 'Se poi l'opera, a voler prendere in considerazione anche l'ultimissimo battesimo dovuto a uno dei più sensibili conoscitori di oggi, il Signor Giovanni Morelli di Bergamo, non appartenga per caso a Pietro da Messina, uno dei seguaci di Antonello di cui si conservano due quadri firmati in una chiesa di Venezia, io devo lasciare in sospeso, non conoscendo questo maestro'.

Ora ecco chiarita la vera vicenda del quadro di Dresda. Una delle più grandi 'riscoperte' sul corpo dell'arte italiana, compiuta da Gio. Battista Cavalcaselle nel 1872 veniva subito contraddetta, anzi svalutata insieme con l'opera, da Giovanni Morelli. Nulla di grave fin qui, se non fosse che sette anni dopo, fingendo di esprimersi per bocca del suo rozzo sosia tartaro (Ivan Lermolieff), il Morelli parlava pacificamente del dipinto come di un 'capolavoro' di Antonello, tacendo della propria precedente opinione; mentre questo era il punto di fare onorevole ammenda dell'errore recente ed inchinarsi ad un avversario che di tanto gli sovrastava. Duole il dire che il Morelli sapeva assai bene che il suo silenzio sulla vera vicenda del dipinto avrebbe presto calato un facile oblio sul merito reale della riscoperta. Ciò che di fatto avvenne e si perpetua anche oggi. Persino il libro recentissimo del Prof. Bottari su Antonello non ha alcuna traccia di questa vicenda, troppo straordinaria per non essere raccontata e moralizzata a guisa di bestiario medievale.

Nel bestiario includo anche me stesso che, nel 1943, ripubblicando il mio *Piero della Francesca*, e avendo avuto nel frattempo la fortuna di acquistare una copia della prima

edizione dell'*History of Painting in North Italy*, dov'erano allegate note manoscritte del Cavalcaselle stesso per una seconda edizione dell'opera, dedicavo un apposito esame alla più lunga di esse dove il grande storico aggiungeva, sul San Sebastiano di Dresda, una delle più estese analisi e uno dei più entusiastici apprezzamenti che mai siano usciti dalla sua penna di solito avara; e che a me interessava in quel punto per la replicata citazione di Piero della Francesca. Non nego infatti che valesse la pena di riferirla; ma devo egualmente mordermi la zampa per non avere avvertito che, nelle sue postille alla seconda edizione della *History of Painting of North Italy* del 1912 (II, 431), il Borenius indicava che un brano analogo il Cavalcaselle aveva già dato a stampa nel sesto volume (1876) della edizione tedesca della sua *Storia della Pittura in Italia*; dove il traduttore Jordan aveva rifiuto anche la parte relativa all'Italia Settentrionale. Ed è vero che l'edizione tedesca del Cavalcaselle è così rara in Italia che pochissimi hanno il comodo di consultarla; ma non è questa una buona scusante per non trovarla mai citata neppure nella bibliografia antonellesca; ed anche molto dopo l'indicazione del Borenius.

Per obbligo di autocritica, alla quale molti vorranno certamente associarsi, voglio dunque riprodurre senza commenti la traduzione letterale del brano del Cavalcaselle sul 'San Sebastiano' di Antonello, scritto quattro anni dopo la riscoperta del 1872 e l'agra polemica che l'accompagnò:

Anche più appropriatamente le stesse osservazioni servono per il 'San Sebastiano' acquistato di recente dalla Galleria di Dresda: un quadro che noi attribuiamo senza riserve ad Antonello e poniamo particolarmente in alto proprio perché vi scorgiamo una testimonianza parlante del genio multiforme e della capacità d'assimilazione del maestro. Nell'apprezzamento dell'opera non si può naturalmente astrarre dal fatto che sarebbe inutile, da un pittore per eccellenza ritrattista, aspettarsi i più alti pregi di composizione; ma occorre riconoscere che l'opera conserva la sua particolare importanza anche se, sotto questo aspetto, noi possiamo riscontrarvi manchevolezze che non troveremmo né in Ghirlandajo né in Fra Bartolomeo. [Qui segue una lunga descrizione esterna del quadro, l'indicazione della sua provenienza recente, e della polemica, riferita nella già citata 'Zeitschrift', nel corso della quale, dopo il nome del Bellini vennero proposti quelli del Bonsignori e Pietro da Messina].

Ma se a questa figurazione, come s'è detto, possono mancare le grandi proprietà del quadro di storia, essa ne diventa, proprio per ciò, tanto più ricca in caratterizzazione di tratti individuali e in intensità d'espressione e di carattere. Lo stesso Mantegna, al quale ci si sente subito richiamati per la trattazione prospettica dell'architettura e delle figure, non ha mai sorpassato la naturalezza e la penetrazione dell'uomo che si rivelano in questo quadro. Straordinariamente notevole appare

anche la precisione scientifica con la quale è dappertutto trattata la proiezione delle ombre: la consistenza d'ogni singola parte, sia essa carne, panno o pietra, è, per questa via, spinta ad una vitalità che anche oggi strappa l'ammirazione, sebbene il quadro, proprio per questo aspetto, abbia sofferto di numerose ingiurie nella superficie cromatica oltre che di successivi raffinamenti. Quando gli Autori di questo libro, durante l'esposizione del quadro a Vienna, si pronunciarono primi per Antonello, il contrasto si levò altissimo. L'aspetto del quadro apparve così poco semplice e unitario che, a guisa di chiarimento, una intera serie di nomi venne provata al confronto; ma, a nostro parere, nessuno di quelli che possono venire in discussione, tiene il punto come quello di Antonello. A lui risponde la sottigliezza del disegno, l'acutezza del modellato, il tipo di volti e figure pur sempre ritrattistici, mentre, come appoggio specifico, non è da sottovalutare il fatto che alcune delle figure minori rispondano in modo sorprendente a quelle della 'Crocefissione' di Anversa. Si è creduto che un'occhiata al quadro bastasse per parlare di 'scuola del Bellini' o di 'scuola del Mantegna'; ma qui non abbiamo a fare con un dipinto di scuola, sì con un'opera di mano maestra. S'intende che gli influssi del Bellini, del Carpaccio e del Mantegna vi siano riconoscibili, ma proprio questa molteplicità di direzioni entro la piena individualità del linguaggio stilistico è caratteristica di Antonello. Già il distacco di gusto fra la trattazione del martire che è un nudo alquanto ossuto, ma tuttavia pieghevole e d'un'espressione piena di sentimento e quella delle comparse secondarie è sorprendente. Entrando nei particolari: le due figure di senatori che passeggiano nel fondo e, pur nella loro minutezza, così grandiose e vitali, sono di conio affatto bellinesco; le dame al balcone rammentano il Carpaccio, mentre i due soldati di guardia in piedi e il lanciere che, tratto quasi esattamente dall'ardito scorcio del 'Cristo morto' a Brera, dorme a sinistra (e sembra quasi di udirne il russare) dimostrano l'esatta conoscenza di Piero della Francesca e del Mantegna. Impossibile negare che il casamento con il passaggio in forma di ponte è ricavato dalla conoscenza degli affreschi degli Eremitani. Tutti conosciamo la costruzione simile nel riquadro finale del ciclo di San Cristoforo dove non manca neppure un soldato con la lancia che, visto di fronte, corrisponde in sostanza a quello che qui, visto di dorso, porta un'asta biforcuta.

Con tutto questo non sarebbe in alcun modo giustificato parlare di imitazione; piuttosto noi abbiamo in Antonello una interna assimilazione dei principi artistici di Piero della Francesca e del Mantegna, che erano diventati bene comune degli artisti più vicini a quei maestri e li ponevano perciò in grado di produrre cose affini. La interpretazione realistica che noi, proprio per la sua provenienza, poniamo a base della formazione di Antonello, è presente anche qui ma in una forma maturata e purificata dalla visione delle opere veneziane: perciò la prospettiva lineare, trattata con la più grande esattezza, vi è raddolcita dalla collaborazione dell'atmosfera, come soltanto ad Antonello poteva riuscire. Mentre nei suoi piccoli ritratti condotti con la tecnica più raffinata il tono della carne è di solito rossastro, lucente e modellato con toni bruni, qui, in forza della sua luminosa chiarezza, si avvicina assai più a Giovanni Bellini e le ombre sono graduate con fusioni di grigi; ma la resa del particolare è così maestrevole, il modellato degli attacchi così fedele al vero, il contorno così puro e slanciato come in nessun altro dei quadri di Antonello. Nel rapporto tecnico, per quanto non possa più emergere con piena fedeltà, il quadro si dimostra dei tardi anni del soggiorno veneziano del pittore, in un tempo cioè che il suo stile fiammingheggiante di gioventù trapassava nel

puro italiano; anzi proprio nel Sebastiano di Dresda appare più chiaramente che mai il suo doppio rapporto con i veneziani contemporanei, ai quali egli per primo aveva portato la nuova tecnica pittorica e dai quali per converso ora apprendeva per la verità della resa prospettica e degli accordi di colore come per la grazia fluente delle linee. Ma Antonello rimane un realista in tutte le sue fasi e il suo sapere d'arte è più fondato che non sia quello del tenero Bellini, senza che per questo s'induca ad espressioni aspre come quelle del Carpaccio.

*

Che i risultati di Antonello in Sicilia fossero troppo ardui per la cultura locale che avrebbe dovuto in qualche modo sorreggerli, è palese non soltanto dall'assenza della critica in tutte le sue forme che non si limitano, come sappiamo, a quelle 'per scripta' — dal breve cenno del Colacio nel 1486 bisogna fare un salto fino al Maurolico (1561) — quanto anche dal quasi totale disinteresse per la sua poetica da parte della generazione artistica successiva.

S'è già visto con quanta cautela, a Palermo, Tomaso de Vigilia e il probabile Rozzolone, forse per esser nati in una cultura più antica, usassero in margine di qualche citazione antonellesca. Ma il distacco della cultura palermitana da quella messinese si fa ancora più netto in séguito, scomparso Antonello. Non potrebbero infatti spiegarsi diversamente né la cultura ostinatamente eclettica e in prevalenza lombardo-nordica del Quartararo (n. 55, 56) (or ora illuminata anche meglio dalla restituzione, avvenuta sulle pagine di questa stessa rivista [I. Toesca], di una sua opera bizzarra e spagnolescante), né le buone accoglienze riservate ai modesti arrivi napoletani con le opere di Tuccio da Fondi (n. 57), legato alla cultura di Antoniazio e dello Scacco; né l'aspetto di Antonello Panormita che, già nel '97 (n. 58) si lega più ad Antonio Solario e a Johannes Ispanus che ad Antonello; una venatura tra veneta e lombarda sempre più insistente a Palermo, dove, ancora nel secondo decennio del '500, per la cosiddetta 'Madonna Greca' di Alcamo si farà appello (per via ligure?) al pavese Pier Francesco Sacchi.

Nella regione orientale dell'isola, anche a parte i pittori, ahimé, antonelleschi per obbligo di famiglia, non mancarono immigranti dall'Italia veneta, per esempio la debole pariglia dei due pittori, uno di Padova, l'altro di Treviso (e cresciuti in qualche bottega sub-alvisiana), operosi a Siracusa (n. 69, 70, 71); ma si perderebbe quota soffermandosi su di essi invece di risalire subito al più alto livello raffigurato localmente da Marco di Costanzo, pittore siracusano ma di

cultura veneta; se anche non così antonellesca come parve al Venturi. L'azione di Antonello sul Costanzi è difatti più indiretta, ma perciò stesso, dato l'ingegno del pittore, più stimolante; e lo stimolo è a ristudiarsi per proprio conto la pittura veneziana, che, per Antonello maturo, era la migliore del mondo. S'intende che io dubito fortemente della data 1468 per il 'San Gerolamo nello studio' del Duomo di Siracusa (n. 63), che mi pare di almeno dieci anni dopo; e che, così posticipata, ci prepara meglio ad opere come gli 'Apostoli' del Duomo (n. 64-67) e la 'Trinità' dello Spirito Santo (n. 68) che stanno al limite fra i due secoli e dimostrano l'aggiornamento senza ritardo sulla pittura veneziana anche dopo Antonello, fino al Carpaccio al Mansueti al Boccaccio al Diana. Ma il Costanzi resta un'altra persona. La qualità del tessuto delle cose, figure e paesi, la luce calma e avvolgente (si veggia il crepuscolo spiovente dalle finestrelle nella cappellina della 'Trinità'), indicano uno spirito sottile, ombroso, delicato; incapace di scendere mai dal grado della poesia, come invece si vede quasi sempre nei cosiddetti antonelleschi. E diciamone brevemente.

Nel 1490, come leggeva il Toesca, o nel 1480, come leggono gli ordinatori della Mostra, Jacobello, figlio del grande pittore, sottoscriveva la 'Madonna' di Bergamo (n. 72) /tavola 30/ in cui, come ho già detto, giova riconoscere una copia abbastanza esatta di un'opera del padre intorno al 1470; e, pertanto, preziosissima. Forse le fatiche che gli costò l'impegno traspascono nella scritta disperata e toccante: 'figlio di Antonello, pittore non umano'... È la formula ancora indiretta del 'divino' che sarà poi impiegato per i sommi artefici del Cinquecento; ma qui non è ardito interpretarla secondo il 'complesso' del copista: 'non umano' e cioè, come appare anche da questo mio tentativo, inimitabile...

Non so vi sia prova che Jacobello abbia seguito il padre a Venezia, ma, dalla presenza colà di discendenti anche meno diretti come Antonio e Pietro de Saliba, lo si dovrebbe credere a fortiori. Di qui la possibilità ch'egli sia stato identico al Pino (Jacopino=Jacobello?) da Messina citato come collaboratore nel trittico di San Giuliano a Venezia, in cui figurava il 'San Sebastiano', capolavoro del padre; e in tal caso la parte di Jacobello sarebbe stata nel 'San Cristoforo' a riscontro, ancora smarrito e perduto. Una riscoperta eventuale sarebbe certo di gran peso trattandosi di un'opera compiuta, verosimilmente, sotto gli occhj del 'non umano'

genitore; ma è curioso che fra le opere veneziane di quel soggetto non se ne trovino riflessi lampanti. Certo occorrerà cercare ancora (vi si provò il Gronau) nella sfera del Cima (Pala dei Mercanti), del Mazzola (Budapest), e simili; e forse qualcosa di più si potrà reimmaginare.

Comunque, la Madonna di Bergamo mostra che il solo Jacobello ebbe coscienza e rispetto grandi della poetica paterna; e pertanto a lui, più che ad ogni altro, potrebbero avvicinarsi questo 'San Gerolamo' /tavola 31/ di una collezione privata lombarda, dove i ricordi del modulo di Antonello giovine a Reggio Calabria si intridono di locuzioni venete, vicentine specialmente; e forse anche la bella pala dell'arcivescovado di Siracusa (n. 75), una delle poche, nella cerchia stretta della scuola, a presentare ancora qualche motivo seriamente scrutato.

Non intendo perciò la proposta del catalogo di riferirla a Pietro, che, fra i discendenti collaterali del maestro, è certamente il peggiore: sia quando copia lo zio come nel 'Cristo' di Budapest e in quello di Detroit; entrambi così stolti da far risalire quasi al grado di originale la bella copia della coll. Cook attribuita al Solario; sia quando 'bellineggia' nei suoi soggiorni veneziani (n. 73); ma sempre da par suo... (Il Cavalcaselle diceva che non ne avrebbe neppur fatto il nome se non ci fosse stato chi aveva pensato di attribuirgli il San Sebastiano di Dresda!). Così il suo sforzo più grande sarà forse il 'Cristo alla colonna' dei Miari (n. XXIV) che già il Lauts gli ha riferito e che la Mostra ha sconvenientemente esposto fra i quadri attribuiti ad Antonello stesso.

Quanto al più noto e più reperibile fratello minore di Pietro, Antonio o Antonello de Saliba, non v'è dubbio che, da giovane, egli apprendesse qualche miglior tratto dalla cultura dello zio, e, in questo senso, la sua cosa più realizzata resta, a mio parere, la 'Madonna col Bambino e San Giovannino' nella coll. Kress /tavola 32/, dove, nel bel paesaggio, è ancora vicina la lezione dei fondi dell'Antonello veneziano (per es. quello della 'Pietà' Correr), mentre pure sorprende l'adozione di un motivo iconografico toscano-leonardesco; senza però escludere che anch'esso avesse potuto, per la sua idea 'piramidata', garbare ad Antonello medesimo.

Più tardi, il secondo Antonello può tornare saltuariamente utile per qualche altro ricordo di motivi antonelleschi perduti nell'originale (per esempio nell'invenzione, troppo alta per esser sua, del 'Cristo morto' di Monaco all'ombra del lenzuolo teso in alto dagli angeli); ma, in genere, già dall'ul-

timo decennio (Spoleto, 1494, Catania, 1497) il suo fare precipita così rapidamente dalla 'porcellana' alla 'terraglia', da non dar che segni d'incultura collegiale dove l'artigiano teneva bordone al committente. Perché la Mostra abbia esposto cose del grado del polittico di Taormina (n. 87), resta incomprensibile. Solo vantaggio per me, è stato di concludere definitivamente che sia nel tempo di alto, che in quello di basso artigianato del Saliba non è mai luogo ad inserire la copia (n. 86) dell' 'Annunziata' di Palermo ch'è all'Accademia di Venezia e, in effetto, di fattura veneziana come già il Cavalcaselle riconosceva, vedendovi un risultato simile al Basaiti; e ciò, si pensi, in tempi che, non ancora venuta in auge la mirabile tavoletta siciliana, il dipinto passava per opera dell'Antonello maggiore.

Né il discorso potrà essere gran che diverso, passando alle cose esposte di Antonino Giuffré e di Salvo d'Antonio che concludono la mostra. Il Giuffré, ricostruito dal Prof. Bottari sulla base del quadro firmato da Taormina, ha una sua, sebbene mediocre, consistenza che, cresciuti i tempi, riduce a classicismo generico, a simmetrie 'fin de siècle' l'epoca 'borgognona' di Antonello sulla quale si era formato (e lo si vide già copiare la pala del 1463 con le storie del San Nicola), raccomandando le cascate dei nordici panneggi in una formula tanto semplice quanto insipida, in cui rientra anche la 'Madonna fra i Santi Pietro e Gio. Evangelista' a Messina che il catalogo (n. 96) vorrebbe stralciare in favore di Salvo d'Antonio.

Qui il caso è meno semplice, ché, a giudicare dalle opere esposte e, talora, documentate (n. 95) e firmate (n. 99), il grado di Salvo sembrerebbe, lì per lì, anche più basso che nel Giuffré; quasi di un suo garzone che indulga alla fretta artigiana dei Saliba. Occorre però resistere a codeste speciose verità e cercarne una diversa spiegazione. La Mostra, e non certo per sua colpa, non ha potuto esporre che il frammento con la firma di Salvo, unico residuo della grande pala messinese del 1509 andata in pezzi nella catastrofe del 1908. Ma chi ha studiato quell'opera nella vecchia e buona fotografia del Brogi e soprattutto nell'analisi stupenda datane da chi la vide coi suoi occhi penetranti (e parlo ancora del Cavalcaselle), sa ch'essa si dimostrava di un uomo capace di rifarsi una diversa cultura in continente, viaggiando da Napoli a Roma a Firenze a Venezia. Il suo omaggio ad Antonello è così da uomo a uomo, non da servo sciocco a padrone; non sta nell'imitarne le forme ma la curiosità d'intelletto: un

caso, in fondo, analogo a quello di Marco di Costanzo. Vuol dire che le opere correnti esposte alla Mostra d'altro non testimonieranno che di una società artigiana stretta fra discendenti e collaterali di Antonello, cui Salvo poté concedere il nome d'impresa, non l'intelletto che era più alto. E perché il dipinto di Malta ordinato nel 1505 e firmato nel 1510, non fu opera da occupare cinque anni di lavoro, sembra ragionevole supporre che proprio gli anni interposti siano stati quelli del viaggio di Salvo in continente; un'occasione atta a risvegliare quella profonda coscienza artistica che, subito dopo il ritorno, brillò nella pala della 'Morte della Vergine', splendido compendio di tanta cultura italiana di quegli anni
/tavola 33/.

Che amicizie stringesse Salvo in Italia non è dato sapere (è troppo presto per decidere a quale dei 'meridionali' appartenga la lunetta famosa di Sant'Onofrio a Roma); e neppure è noto che altri segni egli desse di sé in Sicilia, dopo la grande pala del 1509 e fino al 1526 che è l'anno in cui è già certa la sua morte; mentre il suo scolaro Giovannello d'Italia dura almeno fino al 1531 e Antonello de Saliba fino al 1535.

1526, '31, '35; anni quando già brillava da tempo, su un altare di Palermo, lo 'Spasimo di Sicilia'; e già eran sopraggiunti a Messina prima Girolamo Alibrandi e Cesare da Sesto, poco più tardi Polidoro, scampato alle vicende del Sacco, e l'argenteo, volante Vincenzo degli Azani; tutti recando il nuovo gusto di Roma, di Parma, di Bologna. Al povero Antonello non era certo più da pensare che per preconizzargli una vicenda storica anche più dura di quella passata lungo il suo corso mortale.

Non vogliamo rievocarla in esteso. Ma quando si pensi qual peso ebbe la sua presenza per la cultura di Venezia negli ultimi decenni del Quattrocento, c'è da meditare che difficoltà importi 'crearsi un ambiente' quando altre 'circostanze' non sorreggano. Antonello a Venezia lavorava per San Cassiano, per San Giuliano e, a quanto pare, per la Repubblica; ed è facile immaginarlo nella convivenza con i veneziani più colti, coi suoi pazienti modelli Pasqualino e Vianello; col Bono che, ordinandogli la pala di San Cassiano, ben sa (e lo scrive allo Sforza) ch'essa 'serà delle più eccellenti opere de penelo che abbia Ittalia e fuor d'Ittalia'. In Sicilia, a parte le possibili commissioni civiche (il ricordo d'una di esse pare trasparire dalla Madonna del Rosario, n. 76, forse rifatta trent'anni dopo, per la distruzione precoce

dell'originale); a parte le ordinazioni del clero più colto — s'è già citato il Maniuni e si può aggiungere il capitolo di Catania —; Antonello distribuisce i suoi capolavori in provincia, a Palazzolo, a Caltagirone, a Ficarra, persino in Calabria. Che si sappia, neppure un'ordinazione da Palermo. Ed è curioso rilevare che quando ritrae un modello sicuramente siciliano, quello del ritratto di Cefalù, è spinto a renderlo con un'accentuazione psichica, con un piglio così beffardo che resta un unico nella sua ritrattistica severa, distaccata, dove il fare sardonico e spietato è semmai da parte del pittore, non del committente. Forse vale la pena di rammentare in proposito — perché mi sembra che il fatto rientri anch'esso nella storia della critica — che quando l'Anderson, verso il 1915, fotografò per la prima volta il ritratto di Cefalù gli venne consigliata sul luogo la seguente didascalia che si legge, infatti, nel catalogo a stampa del celebre fotografo romano: *'ritratto d'ignoto marinajo di Lipari, da dove proviene'*. È un tratto che potrà forse rallegrare oggi più d'uno, ma che non può sicuramente 'storicizzarsi' per la incongruità di un tale rapporto a quei giorni. Antonello, voglio dire, non ritrattava pescatori ma 'baruni', sebbene poi amasse valersi di tipi siciliani e di popolo, nei suoi quadri di religione. Lì sta il suo esaltato, fedele 'realismo' che, formalmente, non può andare coi *Malavoglia* né, tanto meno, con *La Terra trema*; ma certamente è segno dell'amore disperato di Antonello per la sua isola, i suoi 'paesani', la sua 'roba'; ché, altrimenti, è dubbio s'egli sarebbe mai tornato dai suoi viaggi in 'continente'.

Del resto neppure la cultura veneziana seppe serbare ad Antonello la fedeltà ch'egli poteva attendersene. Alla metà del Seicento, o poco oltre, anche le grandi opere veneziane dell'artista sono già disperse o fatte a pezzi. E, per l'età della storia nel secolo XIX, la china fu assai dura a risalire. Ci si provò a seriare filologicamente le sue opere, si riscoprirono documenti; ma, ancora dopo il mirabile riconoscimento del Cavalcaselle (1872) per il 'San Sebastiano' di Dresda, molte opere del nipote, per l'eguaglianza della firma, durano nel catalogo del maggiore Antonello; mentre invece alcune fra le opere più certe e stringenti come la 'Madonna' Benson e persino il resto della 'Madonna di San Cassiano', proprio per il loro spietato 'formalismo', sembrano ancora incomprensibili e vengono riscoperte, com'era da prevedersi, soltanto in epoca 'cubistica'.

Troppo di rado il pubblico è condotto a seguire e ad intendere il senso di codesti inabissamenti secolari di intere

zone della cultura figurativa. Giovi rammentare con forza che il recupero di esse è merito della specifica rieducazione 'formale', non formalistica, degli ultimi quarant'anni: una storia ancora per crescere 'se non è giunta dall'etadi grosse'.

Nota - Il saggio si è attenuto allo schema del catalogo della mostra, variandolo quando sembrava necessario; inutile dunque riferire ad ogni passo la bibliografia speciale che è in calce al catalogo stesso; mentre addirittura dannoso sarebbe stato far cenno di tutte le opinioni avanzate in occasione della Mostra, e riferite dal testo del catalogo, trattandosi, troppo spesso, di improvvisazioni divaganti dal vero, e perciò atte a creare confusioni e non chiarimenti. Anche la bibliografia per essere utile ha da essere scelta, ragionata; dev'essere cioè la prima armatura per una storia critica, non acritica, di ogni questione. Quello che si spera aver fatto emergere dalle poche citazioni si è che la bibliografia più fondata, è la più antica e, di preferenza, di studiosi locali, o di persone a lungo edotte dell'arte siciliana: il Di Marzo, il La Corte Cailler e dopo di loro il Brunelli, il Mauceri, il Maganuco, il Meli, l'Accascina, il Bottari; mentre pochi sanno che la *Storia della Pittura nell'Italia del Nord* del Cavalcaselle è gremita di riferimenti ad opere siciliane e si spinge fino a Castelbuono e Petralia Sottana.

Un cenno a parte merita il nuovo volume del Bottari su Antonello, al quale ho avuto occasione di riferirmi più di una volta. E spiace non aver avuto agio di discutere tutti i problemi proposti, anche marginalmente, dall'autore. Ma posso aggiungere qualche cenno brevissimo in proposito, senza tacere che al libro nuoce grandemente la inspiegabile riproduzione dei ritratti o delle mezze figure di Antonello costantemente decurtate dei parapetti e dei cartellini originali, forse creduti dallo zinco-grafo parte della cornice moderna! Una seconda edizione del libro potrà riparare al grave sfallo. Il Bottari ha molto utilmente riprodotto a tavole V-VI le due tavolette compagne con 'La Guarigione dell'Ossessa' di Casa Horne e la 'Storia di San Gallo' nella raccolta del Principe di Baviera. Non sappiamo perché le abbia volute avvicinare a Jacomart, del quale nulla ritengono. Ma ognuno vedrà con gran piacere riprodotta la tavoletta di 'San Gallo' dov'è il più straordinario effetto di neve dell'arte europea prima del Brueghel. Si tratta di un'opera di qualità tanto alta e tanto singolare da lasciare aperta la possibilità di una paternità antonellesca, che già avevo lasciato vagamente intravedere per la tavoletta Horne, prima creduta ferrarese o bellinesca. Ove entrambe fossero di Antonello, dovrebbero datarsi intorno al 1470.

Aggiungiamo qui anche qualche spuntatura su numeri della Mostra non ricordati nel testo del saggio. N. XXII. Ritratto d'uomo a Pavia. Non è data esattamente la storia dei restauri, perché dopo il primo, eseguito mediocrementemente dal Cavenaghi, ve ne fu un altro ben più importante del Pelliccioli verso il 1935-40. Nessun senso aveva includere nel gruppo delle opere attribuite ad Antonello (al n. XXVI) il ritratto dell'Umanista del Castello Sforzesco già stabilmente riconosciuto al Bellini sotto l'azione del Messinese; e, al n. XXVII, il ritratto di Padova, del quale è stata messa in dubbio persino la genuinità, mentre si tratta di un dipinto autentico ma nettamente alvisiano e che soltanto attende di essere liberato dall'aggiunta assai più tarda e deformante del copricapo a ci-

polla. Né si vedeva la ragione di fare ancora un altro gruppo di 'Dipinti in connessione con le opere di Antonello', quando poi vi si ritrovano il ritratto del Poldi Pezzoli (n. XXVIII), nettamente carpacesco; la 'Pietà' Perkins (n. XXIX), variante di quella Gavazzi e al pari di essa di un mediocre seguace siciliano. Nella sala di consultazione si trovava invece l'«Ecce Homo» di Novara, non di Antonello, ma, a mio parere, derivante da un originale perduto diverso da quelli noti e che, in questo soggetto, rivela la redazione più tragica del maestro. Le altre due si ravvisano nel 'Cristo' del Metropolitan Museum di New York e nel 'Cristo alla colonna' la cui copia migliore è quella Cook, attr. al Solario. N. 2, Maestro del dittico Sterbini (?): Madonna e Santi. Non v'è altro che la ripresa di un motivo bizantino da parte di un pittore locale, bizantineggiante anche nei due sportelli; mentre puramente senese ci sembra il dittico Sterbini e anche il dipinto di stessa composizione pubblicato nel repertorio di E. B. Garrison a tav. 65. — N. 8, 'Madonna' di Santa Lucia del Mela. Non inedita come crede il catalogo. Già pubblicata dal Mauceri in 'L'Arte', 1919, p. 215. — N. 29, 'Madonna in trono col Bambino', Siracusa, chiesa dell'Immacolata. Non appartiene al gruppo del Maestro del San Lorenzo cui invece il catalogo troppo l'avvicina. — N. 61, 'Compianto del Cristo morto', Galleria di Palermo. È senza dubbio di cerchia lata antonellesca e perciò l'opinione del Bottari è assai più vicina al vero di quella del catalogo che parla di ricordi di Tommaso de Vigilia e di Antonello Panormita. Piuttosto è da ritenere la relazione, affermata dal Bologna, fra questo quadro e una 'Pentecoste' pure di Palermo; dove però sono più schietti contatti con le intavolature lombarde, allora frequenti nell'isola.

Altre osservazioni potrebbero farsi sulle correzioni arrecate dagli ordinatori alla seconda edizione del catalogo; ma ci limitiamo a rallegrarci per i due casi che riguardano il ritorno a Tommaso de Vigilia del 'Battesimo' Santocanale (n. 42) e l'accostamento a Salvo d'Antonio per la doppia tavoletta n. 101; ciò risponde infatti alla mia opinione.

Il lettore potrà lamentare che il presente saggio non rechi un maggiore corredo illustrativo; ma anche qui ragioni tecniche ci imponevano di riferirci alle illustrazioni del catalogo, integrate da rimandi alla bibliografia più importante. Per esempio, al saggio della Accàscina su 'La Diana' 1930, per il 'Maestro del polittico di Trapani'; all'articolo del Mauceri sulla 'Rassegna d'Arte' 1910, p. 26 per la 'Trasfigurazione' (n. 33) di Siracusa; a quello del Brunelli ('L'Arte', 1908, p. 303) e del Bottari ('La Giarà', Giugno-Luglio 1953, pp. 108-12) per le opere di Castelbuono; e infine al Catalogo del Museo Pepoli di Trapani (L. Biagi) negli 'Itinerari dei Musei d'Italia', 1935, per la 'Madonna' n. 18.

FRANCESCO ARCANGELI
PICASSO, 'VOCE RECITANTE'

La vita è fretta e ha bisogno con urgenza di sapere a che attenersi, ed è necessario fare di questa urgenza il metodo della verità.

(Ortega y Gasset, *Schema delle crisi*)

NELL'ATTO di esprimere una grave insoddisfazione, ancor più che estetica, morale nei riguardi dell'opera complessiva di Picasso, sento quasi la necessità, non a sfida, anzi a memento per me stesso, di riportare alcuni passi, più o meno recenti, di critici e artisti, illustri o meno, giovani o meno, italiani e stranieri, che riguardano il maestro di Málaga. È uno stralcio minimo, naturalmente, dalla selva bibliografica picassiana; ma porterà in breve il lettore nel cuore dell'onda enorme di risonanza che l'opera del maestro ha provocato entro le menti degli intellettuali del nostro tempo.

'Guernica: certo l'opera d'arte più terribilmente morale di tutta la storia' (Argan).

'Il fatto è che i tentativi di interpretare l'arte di Picasso con gli strumenti critici tradizionali risultano inadeguati — quanto potrebbe essere oggi la pretesa di ricondurre la rappresentazione del mondo fisico, se non proprio alla geometria euclidea, almeno alle teorie preinsteiniane o preplanckiane' (Bettini).

'Questa *presenza* autoritaria di un'opera di Picasso è quanto forse dà più fastidio a chi lo nega senza potere fare a meno di occuparsene, e, nel rifiuto stesso, si accorge di accordargli una tensione che è già attestato indubbio di una presenza per lo meno ingombrante' (Brandi).

'Et c'est au Greco et à Goya qu'il faut finalement comparer Picasso, afin de le ranger parmi ses pairs et de reconnaître son caractère d'originalité absolue, d'étrangeté authentiquement poétique, tout ce qui distingue, isole et consacre celui de nos contemporains le plus digne d'être appelé génie' (Cassou).

'Ma il disconoscimento in blocco della sua opera sarebbe un errore che costerebbe assai caro all'intelligenza moderna' (Castelfranco).

'... les sculpteurs d'Égine, Giotto, Greco, Fouquet, Ingres, Cézanne, Renoir, Matisse, Derain, Braque, Picasso...' (Cocteau).

'... dimostrando così di voler restare fedele alla vena più rossa della sua ispirazione, all'impegno più alto della sua vita: la difesa dell'uomo dalle forze negatrici dell'umano' (De Micheli).

'Picasso ha sido la gloria de una época' (Gómez De La Serna).

'La pittura e la scultura di Picasso rappresentano nel clima dell'arte moderna, e, necessariamente, secondo i modi tipici e contraddittori

che il secolo impone, il solo tentativo di dar conto di una realtà totale, vista nel suo svolgersi e cioè nei suoi aspetti opposti, nelle sue contraddizioni. L'unico tentativo di sintesi, che perciò stesso non si limita ad essere registrazione obiettiva dei fatti, degli opposti, ma implica un giudizio, una proposta (e non solo figurativa) di soluzione' (Guttuso).

'... finchè non venne a rimescolare affatto il mazzo delle carte storiche, così riducendole a comune e irriconoscibile preistoria, lo stregone Picasso, seduto sul limitare della caverna di Cro Magnon...' (Longhi).

'Egli si salva sempre perché ridesta in tutto ciò che tocca una incomparabile sostanza poetica' (Maritain).

'Periferico. Questa è forse la parola critica che meglio sottolinea uno dei caratteri più sicuramente evidenti di Picasso. Mancanza di un centro, di un immanente nucleo di sentimento e di forma. Estro, invenzione, escogitazione strabiliante, dovizia infinita di trovate e di prove, incredibile feracità di risorse, abilità suprema; ma uno spostamento continuo, perenne, un percorso sismico, come una traiettoria indefinita e disforme, come una disperata instabilità senza possesso di sé' (Ragghianti).

'J'ai employé l'épithète: apocalyptique à propos des oeuvres de Picasso datées de ces vingt dernières années. Relisons l'Apocalypse de St-Jean. Je pense que l'on trouverait maints rapprochements à faire entre les deux oeuvres, et notamment cette notion de révélation qui leur est commune et qui constitue la plus puissante et plus haute expression humaine du lyrisme' (Raynal).

'Però la tecnica e il mestiere sono estranei alle sue preoccupazioni, quindi non fa progressi sul piano propriamente pittorico, ma se e quando lo vuole, può dipingere come Raffaello e Velasquez' (Severini).

'Abbiamo il senso, o l'illusione, di essere a contatto con qualcosa di estremamente mobile, vivo ed energico: l'operazione figurativa alla sua prima sorgente' (Solmi).

Ce continuateur de la Renaissance est le premier qui, depuis Courbet, dans des oeuvres qui sont des monuments, a fait revivre la *peinture d'idées*' (Tzara)

'Picasso certo rappresenta più di qualsiasi altro la nostra civiltà, le nostre contraddizioni, i nostri tormenti, le nostre tragedie, e anche e soprattutto la nostra forza, il nostro coraggio, la nostra sete di verità, la nostra fede nell'energia dell'uomo' (L. Venturi).

*

Guardo due opere picassiane: 'La niña descalza' /*tabola* 34/, dipinta dal maestro nel 1895, a quattordici anni, quando risiedeva a La Coruña ed era soltanto un oscuro 'enfant prodige' che si stava educando all'ombra paterna; e il 'Ritratto' /*tabola* 35/, dipinto nel 1917. A ventitre

anni di distanza, la situazione di Picasso non pare di molto variata. E l'esperimento si potrebbe ripetere con qualche successo anche con il 'Ritratto di Ines' (riprodotto alla pag. 229 del testo del Barr). Che cosa lega queste immagini? Dirci, una analoga presa di possesso sul modello che si esprime in una sorta di verità imminente e corposa, e, ad un tempo, una specie di astrazione che lo stupisce, lo stacca alquanto dalla sua immediata fisicità e psiche: come se una maschera si fosse appena, ma ineluttabilmente impressa su questi volti. Sembra quasi di doverne concludere che Picasso abbia 'trovato' subito, senza 'cercare'; e il fondo della sua natura resta segretamente inerte come quello di chi ha avuto, subito, un dono, e non ha lottato per conquistarselo. ('Le métier, ça ne s'apprend pas', è uno dei suoi detti). Inerte come quello d'un talentosissimo, geniale scolaro d'accademia. Convivono infatti, già nella 'Niña descalza', in un innesto che dà all'opera un sapore quasi 'automatico', le due eterne, o presunte eterne, leggi che lo scolaro d'accademia anche più dotato trova nelle aule, non si sa se più necessarie o pericolose, di quegli Istituti; l'ideale di un vero da imitarsi, perché cosa tangibile e positiva, e quello di una bellezza da imitarsi, perché scoperta ed espressa una volta per sempre in quel momento sublime dell'arte che fu l'antico classicismo; ma come ora si tramanda, ahimé, attraverso la convenzione funebre dei calchi. Già in partenza, con una operazione di innesto che sarà fondamentale per la sua arte a venire, Picasso veniva a rinnegare implicitamente i modi viventi, 'storici', in cui queste due eterne e ricorrenti illusioni presero carne nella grande tradizione occidentale. Ma chi si provò ad unirle sotto il segno d'una verità solo apparentemente 'integrale', realistica per addizione di elementi di stile (contornare prima, poi chiaroscurare, lumeggiare e colorire infine), come accade nelle scuole, partori 'statue' anziché creature vive; e si chiamò, nei casi più illustri, David, Ingres, Puvis de Chavannes, Picasso. La 'Niña descalza' sembra la capostipite moderna di un modo che si è poi ripetuto, variamente, in De Chirico e in Dalí, in Savinio e magari in Guttuso. Ed è singolare come quasi tutti questi, per grosso equivoco, abbiano ronzato o ronzino intorno al grandissimo Courbet, che, invece, amava l'enorme respiro del cosmo e non ne voleva astrarre, anche se per qualche momento lo credette, 'idoli' realistici; e meno che mai classicistici. La 'Niña descalza' è la prima 'donna seduta' di Picasso; tema ricorrente d'un maestro meno incongruo ma assai meno ricco di 'fantasia'

di quanto spesso si dice. Il suo volto stupito porta già la maschera di tutte le creature del neoclassicismo picassiano; quasi un Fayum fotografico; le sue mani, son già le mani grosse, protuberanti, inerti, di molta scultura, e della pittura 'antica' di Picasso. Qui sembra già prefigurarsi abbastanza chiaramente il pregio e il limite della sua arte; che oscuramente, come era accaduto quindici anni prima a un altro provinciale famoso, Van Gogh, ben più tardivo e inceppato nella vocazione al figurare, tendeva a risolvere in una sintesi personale, pericolosa quanto si voglia, i moventi di un ambiente accademico-veristico. Ma sintesi pur sempre, e tale da distinguerlo subito dai varî Zuloaga e Michetti della sua nazione e del mondo. È una distinzione, questa, che si offusca alquanto negli anni di Barcellona, dove Picasso si trasferisce con la famiglia sul finire del 1895; non senza aver prima dipinto, in quella prima e precocissima maturità della sua arte, altre opere che pareggiano la 'Niña descalza', come il 'Vecchio' della collezione Sala di Barcellona e il famoso 'Uomo dal berretto' posseduto ancora dall'artista, e dove ci si potrebbe sbizzarrire con successo in riscontri significativi con opere più tarde (per esempio, la spontanea tendenza al 'sintetizzare' nella camicia del vecchio e in quella del contadino della 'Composizione' Barnes — vedila in Barr, p. 49 —; o quel rapporto fra arte e verità che unisce, non troppo segretamente, l' 'Uomo dal berretto' e la famosissima scultura del 1944, 'L'homme à l'agneau'). Ma a Barcellona le cose cambiano. Picasso, che se ne intende, lo sa bene. Ha dichiarato a Kahnweiler, nel marzo del '51: 'Cette période de mes études à Barcelone, je la déteste. Ce que je faisais avant, était bien mieux'. Perfetto, salvo che per la parola 'études'; a Barcellona Picasso scade come livello figurativo rispetto agli 'studi' de La Coruña, ma si accresce intensamente, voracemente, confusamente se si vuole, come uomo, come artista di punta e di rottura. Non si tratta più di studi, ora, perché a modo suo il giovanissimo artista la sa già lunga, ma di 'esperienze', cosa ben diversa. Barcellona è una capitale, in quegli anni, della forza, all'incirca, di Milano; di un livello non certo selezionato e di gran levatura, ma tuttavia ricca di fermenti, di aspirazioni, di velleità. Là pulsa già l' 'avanguardia', la vita delle riviste, dei caffè, delle discussioni. L'uomo Picasso come è più comunemente noto e ammirato e temuto nel mondo, nasce in quegli anni. Se si potesse studiare a fondo quel periodo (come del resto è stato fatto, ma con risultati che mi sembrano soltanto parziali in

rapporto alla complessiva personalità picassiana, nel pur sempre prezioso libro del Cirici Pellicer *Picasso antes de Picasso*) si vedrebbe come già allora nascono le 'alternative', i 'binari doppi', o tripli, che saranno poi così clamorosi nell'opera del maestro soprattutto dal 1915 in avanti, e che, prima di diventare abitudine, furono a mio avviso, anzitutto, vorace impulso di un temperamento comandato dall'ansia dell'avanguardia, dalla fretta del consistere prima e più avanti degli altri, che mai vorrebbe rifiutare qualche cosa della 'attualità', dell' 'oggi', del 'momento'. Nasce in quegli anni l'oscillazione mai placata in lui tra l'amore della pittura come la si concepisce nel 'museo immaginario' del classicismo, amore elevato ma inerte per una immemoriale perfezione astratta dal tempo storico, eterno 'refugium', e l'abuso e quasi il disprezzo della pittura, strumento per lui insostituibile, ma lento sempre, lento di esecuzione, nei confronti dell'idea che viene, si apprende, si vorrebbe restituire agli altri, al circolo della vita da cui è germogliata, prima che ne rallenti internamente la forza di pressione, in Picasso potente ma sempre di breve raggio. A Barcellona vivono confusamente, ma abbastanza vivacemente, tendenze opposte; verismo che in qualche caso sale fino ad apprendimenti di naturalismo e impressionismo francese; confusi ricordi della grande tradizione pittorica spagnola, soprattutto goyesca, spesso in forma di 'cavalli di ritorno' d'origine vagamente manettiana, e pronti a mescolarsi con i fatti minori e recenti di Lautrec, e, persino, di Steinlen; aspirazioni, anche, diffusissime in quella cultura mescolata, a gareggiare con tutti i movimenti misticheggianti, estetizzanti, e stilizzanti del nord: dal preraffaellismo a Beardsley, dalla 'secessione' nordica con la sua punta più arrischiata dell'arte di Munch e, poco dopo, di Hodler, al 'floreale' e al 'neogotico'. E poi, si legge Ibsen, si ascolta Wagner; e c'è soprattutto Nietzsche. Tutto colorato di anarchismo morale e politico tipicamente catalano. Picasso si tuffa in questo gorgo confuso, nulla rifiuta, piccolo Ulisse adolescente: per la sua frettolosa febbre di crescita tutta la vita è pane: splendori e squallori, vita di cabaret e vita dei poveri, sensualità e macerazione, aspirazioni mistiche e preoccupazioni sociali. E tutto è buono per esprimere la vita: oli, pastelli, abbozzi a matita, 'affiches', illustrazioni. Non importa essere, anche, volgari; prima di tutto si è rapidi, bravi, imperiosi nel prendere e nel dare. Si adorano le piccole divinità di quella grande provincia, Ramon Casas prima di tutti, e già si gareggia con

lui; si presente e si conosce la forza, il coraggio di certi giovani che del '97 son già a Parigi, e che prima del '900 son già di ritorno: Isidro Nonell fra gli altri. La cosa forse più singolare e premonitrice degli anni barcellonesi di Picasso è la sua temporanea coincidenza, in alcune opere del 1898 e '99 (vecchi sostenuti da ragazze squallide, madri col piccino, aspre figure di donna in poveri interni), con la pittura di Munch; e in un pastello con 'Signora seduta' del 1899 (vedilo alla tavola 16 del *Picasso antes de Picasso*) perfino con la parte stilizzante e gauguiniana del norvegese, configurata tipicamente nella 'Morte nella stanza' di Oslo, anno 1892. Questa coincidenza, che mi pare troppo stringente per esser casuale, anticipa comunque il primo Picasso storicamente personale, che è quello dell'epoca 'blu'; dove pure, come in Munch, si vedon convivere, con grave perplessità del riguardante, l'aspirazione a un 'grande stile' moderno, e alla significazione, d'altro canto, della miseria, dell'angoscia della vita. Ma, anche se a Barcellona — lo ha rilevato da tempo il Soffici — era vivissimo il rapporto con l'arte e con la cultura del nord, questo è già incrociato col richiamo di Parigi. Troppo forte, nell'occasione della grande Esposizione Universale del 1900, perché gli resistesse l'amor di vita e d'avventura così intenso in Picasso. Ma in un primo momento, soprattutto durante il primo breve soggiorno, e fin verso la fine del secondo soggiorno più prolungato del 1901, è come passare da una piccola a una grande Babele. La Parigi di quegli anni, per un giovane già così preso di frettoloso attivismo, poteva esser fonte di confusioni quanto di chiarimenti. Parigi non è più la gran città felicemente, splendidamente francese del 1875; continua il suo predominio, anzi essa si avvia decisamente a diventare la capitale dell'arte; ma già paga in situazioni torbide e contraddittorie l'arrivo delle genti che richiama: sono arrivati, vengono i nordici: dell' '86 arriva Van Gogh, dell' '89 Munch; del '92 vi espone Hodler, del '99 vi soggiorna Nolde. Verso il '900 cominciano gli spagnoli, di varia forza, da Nonell a Zuloaga, da Anglada a Iturrino; e a Picasso. Vengono persino, uscendo da una cultura spesso analogamente meticcata, gli italiani; latini periferici, ormai, come gli spagnoli; ed ora, prevalentemente, toscani; da Soffici, che conosce subito Picasso nel 1900, e s'intende molto bene con lui, a Modigliani, a Severini, a Lorenzo Viani, un po' più tardi. Picasso esprime fervidamente la volgarità di questi aggiornamenti, di questa cultura d'incrocio, nel suo abbastanza famoso 'Ballo al Moulin de

la Galette' della collezione Tannhauser; dell'autunno parigino, appunto, del 1900. È un'edizione rinnovata di soggetti che furon sublimi poco dopo il '60 sotto il pennello di Manet, intorno al '75-'76 nell'opera di Renoir e anche di Degas; e che, già gravemente diminuiti in Lautrec, prendono ora il lampo notturno d'una istantanea a grande effetto. Forse, il livello pittoricamente più basso di tutta la carriera picassiana; ma che è un segno comunque della sua febbre di esperienze ad ogni costo; peggio per l'arte, se è lei che deve pagare. E, nel periodo breve di Madrid, l'anno seguente, segnato nei primi mesi dall'effimero tentativo di 'Arte joven', continua l'alternativa tra una aggressiva e dubbia mondanità, e la preoccupazione sociale alla Steinlen, con un frettoloso incrocio tra Goya e Millet. Picasso rischia di diventare un illustratore di bassa forza; ma è inquieto, per sua fortuna, né Parigi né la Spagna sembrano placarlo; va e viene. Si accorge ora, per un breve momento, di Pissarro, del primo Lautrec, forse di Bonnard; ma l'epoca felice dell'impressionismo è tramontata quasi per tutti, né può attirare durevolmente la natura così diversa di Picasso; che, nel parossismo, non è mai felice se non per eccesso, per brutale caricatura. Tanto che certe sue tele del 1901 somigliano più Anglada che Bonnard. Ma verso la fine del '901, l'accostamento allo stile di Maurice Denis, 'sintetista' forse anche più facile di Munch, è già prefazione immediata all' 'epoca blu'. E, dietro a Munch e a Denis è Gauguin, padre di tutte le 'secessioni' e di tutti i maggiori equivoci che si siano, poi, dati in pittura fra aspirazioni al 'grande stile' e ansia di evasione. Probabilmente fin dal breve soggiorno alle Baleari in compagnia dell'amico pittore Sebastián Junyer (il cui ritratto è comparso alla mostra di Milano), e poi nei suoi soggiorni barcellonaesi, lunghi fino alla primavera del 1904, in cui Picasso si fa definitivamente parigino, il sapore della sua pittura è, si potrebbe dire, nordico-spagnolo-mediterraneo assai più che francese. La prima forma di originalità picassiana, dopo quella breve e inconsapevole de La Coruña, consiste proprio nel sostituire una più aggiornata forma di accademismo a quello, passivo soltanto, della sua prima adolescenza. Ora questa accademia si colora di triste tinta azzurra, quasi al bagno cupo e artificiale di un viraggio fotografico, o alla luce notturna e monocroma d'una lampada, come qualcuno ha suggerito; ma ai soggetti di miseria steinleniani o munchiani si accompagnano, ormai, quelli solenni di miseria, per così dire, 'mediterranea'. E se per i primi si può avanzare

anche il sospetto di una influenza su di lui di Nonell, pensiamo che per i secondi la paternità picassiana sia indubbia. Non vorremmo attribuire a questa paternità quel valore così sostanziale di rinnegazione e distruzione del naturalismo impressionistico che ad alcuni pare evidente; perché Picasso, perlomeno, era già abbastanza parigino e 'secessionista' ad un tempo, da avere assorbito gli spunti e le conclusioni di altri 'superatori' dell'impressionismo; ma nemmeno sottovalutarla, in quel suo ancora oscuro e inceppato proporre nuovi 'valori plastici'. Il soggetto dei mendichi, o dei ciechi, o degli asceti, o dei chitarristi, se va a risuscitare, in apparenza, certe fonti del 'pittresco' spagnolo che erano cadute d'altra parte persino sulla tavolozza d'un Zuloaga, assume un senso lontano, remoto, grosso modo omerico; una sfera mitica risorge, una lontananza nel tempo dove l'immagine umana è forma eterna, rilevata esistenza, forma resa tangibile da un chiaroscuro che non è più soltanto accademico; o lo è in altra e meno passiva accezione. Per noi italiani, è come vedere in Picasso l'anticipatore dei 'Valori plastici' e del 'Novecento'; e così è, in effetti; come dei messicani del tipo di Rivera e di Orozco; come di Derain e di Hofer; e, per la persistente provvisorietà dello stile, di molti solenni cartellonisti. Ci si sente a mezza via tra Gauguin e De Chirico, quasi. E c'è un quadro variamente datato 1902 e 1903 (io, sarei per il '3), 'Il pranzo del cieco', che par quasi il simbolo, nel gesto del protagonista, dei ritrovati 'valori tattili'; ritrovare, con la mano rilevata, la tornitura d'una brocca, la solidità d'un piatto o d'un pane, nel gesto che — lo si è scritto più volte e lo si crede meglio ora, dopo la visione di molte sue sculture offerta dalle mostre di Roma e di Milano — in Picasso è prima del plasticatore che del pittore. La qualità non è alta, purtroppo, più vicina a un Funi che a Masaccio, per citare un nome sublime che il Kahnweiler non si è peritato di fare a proposito della scultura picassiana. La stessa riduzione di sublimità accade nel 'Cieco seduto' del Museo di Toledo, U.S.A., nei confronti della stasi remota della plastica egizia, evidentemente avvicinata dal giovane spagnolo nei ricchi esempi del Louvre. E, infine, nella gran tela della 'Vita', i nudi accennano grossamente alla statuaria classica, e le vesti delle donne, in quest'opera e nei 'Mendichi in riva al mare' della raccolta Chester Dale di New York, abbozzano soltanto per approssimazione il ritmo d'un chiton; e sotto sfugge, ahimé, più rilevato appena di chiaroscuro, un piede tahitiano. Co-

munque, è evidente, che dopo quasi sette anni di anarchico assorbimento dalla cultura e dalla vita, l'arte picassiana ha trovato un volto riconoscibile, una prima consistenza. E certo, se non ci fossero stati, fra i moderni, arcaisti della potenza perfetta d'un Seurat (le cui ombre violacee di forme, larve solenni, solenne coro di morti entro il sole impallidito per una blanda e maestosa eclissi, nel tempo fermato per improvviso miracolo sulle rive della Senna, saran sempre cose più vive, nel cuore dell'uomo civile, delle figure picassiane); se non potessimo gustare il sapore misterioso e presente di Grecia remota, come di riva eleatica trasmigrata nella luce e nella forma cosmica, immanente, di un Cézanne; se non conoscessimo l'enorme dolcezza, fidiaca eppure vivente, dell'ultimo Renoir; e, noi italiani ci permettiamo di aggiungere, anche l'alto silenzio della 'metafisica' di Carrà e di Morandi; allora dovremmo accontentarci, e valuteremmo assai più il neoclassicismo mediterraneo d'un Picasso, così ambiguamente trapassato da questo precorrimiento in 'azzurro', agli anni della sua epoca 'antica'; e magari quello d'un De Chirico; come, in difetto dei capolavori della Grecia antica in pittura, dobbiamo accontentarci, e probabilmente sopravvalutiamo, la pittura vascolare e quella pompeiana. Quanto all'impegno umano di questa epoca picassiana, al suo significato sociale, è proprio la lettura della forma che ci diffida dal sottolinearlo. Non desideriamo prender lucciole per lanterne, ecco tutto. Non ci riesce di vedere, in queste immagini picassiane, più di una forma di populismo subito distratto verso significati simbolici, verso una estetizzante solennità e dignità: poveri, ne son sempre esistiti, e si può pensare ch'essi siano maestosi come filosofi e come asceti anche senza voler rivendicare nulla per loro. Operai, non se ne trovano, o ben pochi, nell'opera di Picasso. Nessuno pensi di vedere, senza grave errore, nel maestro di Málaga il primo campione d'un nascente socialismo latino. Picasso non è né Rivera né Orozco, la sua arte non volle essere redentrice che in un senso troppo remoto e letterario per avere efficacia in tal senso. E nessuno farà parlare i suoi quadri fino a tanto che dicano: 'Venite, oppressi della mia gente, oppressi di tutte le rive che il mare bagna; venite, desesperados, gitani, peones, guappi, indios, moriscos; è la vostra ora, Pablo Picasso combatte, con la sua arte, per voi'. È un discorso che si può immaginare, ma che non è stato fatto.

*

Nella primavera del 1904 Picasso è stabilito definitivamente a Parigi, nel famoso 'Bateau-lavoir'. Nei primi mesi, sembra riattizzarsi in questo mediterraneo, per ora, triste, la tetraggine simbolica del nord. 'La coppia' (Milano, n. 4)¹ ha di nuovo quel tono; e in pari tempo sembra anticipare e pareggiare certi tardi e men felici esiti del nostro Carrà, o di Sironi. La famosa incisione del 'Pasto frugale' è una prestigiosa, ma gelida mescolanza di solennità compositiva, di funebre rilievo, e di acre analisi; quasi riberiana, quasi dureriana. Forse soltanto nella 'Donna con la cornacchia' (3), pure ancora irretita nell'inerzia di una grafica diligente, sembra annunciarsi qualche cosa del famoso anno 1905: l'anno degli arlecchini e dei saltimbanchi. È un anno felice e vantatissimo, in cui le varie esperienze picassiane confluiscono per la prima volta in opere di un livello figurativo tale da sfiorare la grandezza; anche se l'impegno umano non vi appaia accresciuto. Cresce Picasso, è evidente, in raffinatezze di ordine letterario altrettanto che figurativo. Amico di Max Jacob fin dal 1902, conosce prima grandi letterati che grandi pittori: Jarry e Gertrude Stein, Reverdy e Salmon. Ma soprattutto Apollinaire, che presto lo ammira e scrive per lui. Ogni sospetto di sapore sociale si va attenuando in queste favole di circo e di vita errante, di apparenza popolare ma di senso leggermente favoloso ed enigmatico, decadente. S'intende il fascino che dovevano esercitare sulla vena raffinata e ingenua del grande e libero crepuscolare Apollinaire. Son dedicate a Marie Laurencin, la gentile pittrice amica sua e di Picasso, ma certo son nate dalle tele dello spagnolo le quartine del 'Crépuscule'

Frôlée par les ombres des morts
sur l'herbe où le jour s'exténue
l'arlequine s'est mise nue
et dans l'étang mire son corps
Sur les tréteaux l'arlequin blème
salue d'abord les spectateurs...
le nain regarde d'un air triste
grandir l'arlequin trismégiste.

¹ Per comodità di qualche lettore, accostiamo ad alcune opere che ci occuperanno nel corso di questo scritto, il numero da cui esse son contrassegnate nel bel catalogo curato da Franco Russoli per la grande mostra di Palazzo Reale a Milano, che ha suscitato, prevalentemente, queste pagine.

Dove l'interpretazione appena stregonesca di queste apparizioni picassiane ci par tutta legittima; riapparizioni, si direbbe anzi, fragili 'doppi' di morti. E già che si è richiamato l'Egitto, si può rammentare che il 'Saltimbanco seduto con ragazzo' (5) della Kunsthhaus di Zurigo presuppone sottilmente la plastica faraonica e in quest'ordine di idee stilistiche si può anche pensare che la mostra commemorativa di Seurat, 40 opere, agli Indépendants di quell'anno 1905, non restasse senza traccia sull'animo di Picasso. Soprattutto il Seurat delle 'Poseuses' e della 'Parade', fra il 1887 e l' '88, quando, diminuendo di tornitura e di profondità i volumi misurati entro lo spazio, le sue figure sembrano ormai crisalidi di forme tristemente stampate sulla tela. Ho richiamato anni che poterono interessare Picasso, anche per le soluzioni in finezza dello stilismo più grosso di Gauguin che appaiono in opere giovanili di Émile Bernard; per esempio, quel 'Ritratto di Mme Schuffenecker', del 1888, che sembra davvero anticipare la sottile profilatura degli arlecchini picassiani. I quali si colano entro stampi delicatamente stacciati, entro lunghe cadute di segno appena modulato, e s'imprimono in una gamma che esita ad esser tonale, e resta morbidamente rappresa in una arida sordina. È uno stile che allontana e soffoca i movimenti del cuore; quasi un diaframma altamente descrittivo a mettere in forse l'umanità di questa tristezza. La fredda e appena surreale verità con cui s'imprimono sulla tela le toppe versicolori degli arlecchini (tornerà più tardi, anche più freddamente, nel troppo ammirato 'Ritratto del figlio Paolo', 48) ha ben poco a che vedere con la libera dolcezza dei ritornelli di Apollinaire, che anche il poeta sembra prendere di peso dalla verità delle canzonette. E qualche cosa di gelido, di troppo intellegantemente assestato è nel raduno, neomanettiano e neogoyesco, dei saltimbanchi nel gran quadro di Chicago; che ispirò più tardi il troppo raffinato Rilke. Queste larve esanimi e pittoresche non si saluteranno mai, coi semplici addii di Apollinaire, detti piano, ma come per sempre, per tutti: 'J'ai cueilli ce brin de bruyère...'. Inutile proseguire in un confronto fra due uomini troppo diversi.

*

Già il seguito del 1905, e il 1906 fino al ritorno di Picasso dal soggiorno estivo di Gósol nei Pirenei spagnoli, prova come la tristezza di Picasso sia effimera, non più che una pausa nel suo lungo cammino. Dalla solida, solenne, ma un

po' facile fattura della 'Bella Olandese' si passa al gauguinismo bravamente modulato della 'Coiffure', a quello solenne e fascinoso, ma con qualche inceppo nelle risoluzioni fra stesura in piano e accenni chiaroscurali, del 'Ragazzo che guida il cavallo'; a quello elegantemente automatico della 'Ragazza col ventaglio', più sottile di Gauguin, ma non grande quanto Seurat; al modo lieve e delicatamente sventato della 'Toilette' e dello 'Harem', quasi Marie Laurencin. Son tutte variazioni d'un grande talento che sonda in direzioni svariate le proprie possibilità formali, e, meditando sempre più quella vena di stilismo 'mediterraneo' che si era già più pateticamente, ma più grossamente accennata nell' 'epoca blu', si costituisce, fra l'altro, a prototipo per gli artisti più colti o più forti del nostro 'Novecento': da Campigli a Guidi a Sironi. E la tavolozza, ora, si colora di poche tinte aride e gentili: cenerini, azzurrognoli, e un rosa che via via prevale e dà il nome a questo nuovo momento; e che, a Gósol, sembra trarre la sua arsa eleganza dal bruciato, monotono colore della terra di Spagna.

Ma è un limbo che, nel rapinoso curriculum picassiano, non può prolungarsi; sentimenti marginali come la grazia o la malinconia, e dissidenti per di più dalla sua eterna aspirazione al 'grande stile', non posson fornirgli che dei riposi. E c'è anzi da stupire che Picasso non avvertisse subito la grossa bomba del 'Salon d'Automne' del 1905. Nientemeno che la mostra dei 'fauves'. Si accorge con qualche lentezza persino della scultura negra, che appare già, ma stranamente incrociata con l'arida delicatezza dell' 'époque rose', nelle 'Due donne nude' (6) della raccolta Silbermann. Ma l'anno successivo è l'anno delle 'Demoselles d'Avignon'. Sul fondamento della sua bravura di grande accademico, si produce, nel suo circolo mentale e sensorio, una specie di corto circuito. Saltano bruciati i lumi della poesia, sempre di vita breve e problematica in lui, forse appena un alito malinconico, un arido fiato, e ha luogo un'ansiosa, affannosa presa di possesso di nuove idee, di nuovi motivi; e allora accade, e può durare molti anni, un nuovo viaggio verso l'ignoto. È come se dall'inerzia, dal sonno sia pure altamente accademico delle sue origini, e dei suoi periodici ritorni alle origini, egli si destasse con violenza per afferrare la vita, la vita dell'oggi più immediato, più arrischiato, dell'avanguardia che gli paia più carica d'avvenire; ma la vita vera e profonda non è cosa afferrabile se non da chi abbia altro sangue, altra meditazione, e un diverso e più responsabile ardimento di

quelli che son propri a Picasso. Padrone dell'avanguardia, schiavo dell'avanguardia, e incapace di selezionarne gli aspetti; ecco quello che è Picasso nei suoi avvii per l'ignoto, che diventeranno via via più irresponsabili, fino all'ultimo che si è prodotto nel 1925, ed è tuttora mal concluso. Insieme all'incontro con la scultura negra, accade anche l'accostamento alla pittura del doganiere Rousseau; ma, rifiutandone l'incanto poetico dei timbri, ne accetta invece l'umana fissità, automatica e quasi idiota. Questa prima e rozza 'discesa agli inferi' si pronuncia nel momento in cui sul volto di Gertrude Stein (il cui ritratto era stato lungamente e diversamente lavorato) cala una maschera disumana, refrattaria, impenetrabile. Discesa agli inferi, discesa ai precordî; ma grossamente intellettualistica e superstiziosa. Perché lo spazio di sussulto dei precordî picassiani è breve, brevissimo; e subito l'intelletto interviene, con la fretta d'un bambino importuno, a scoprire, a rompere e a ricomporre alla meglio il meccanismo. Chi negherà grandiosità, talento, forza alle famosissime 'Demoiselles d'Avignon'? Qui appare per la prima volta il Picasso più clamorosamente picassiano. Tragicomica e insensata, irresponsabile e stilizzante, anarchica e ruvidamente costruttiva, l'opera resta nel limite d'una patente ambiguità. Fomentata probabilmente anche dal grottesco di Jarry, sa già di scena senza dimensione, consuona e dissuona ad un tempo; tanto che par già di avvertirvi un arido, grandioso fragore schöemberghiano. Si dice che vi si riveli l'aspetto 'espressionistico' di Picasso; ma se si pensa a Rouault, al suo tragico stile del 1906 (e si dovrebbero rammentare anche i suoi anni precedenti, e quella sua 'epoca blu' tanto più disperata e veramente ignominiosa di quella picassiana), allora il maestro spagnolo, soprattutto nei molti studi per la gran tela, di cui alcuni compaiono a Milano (7-10), tentando conciliare la fiammante tavolozza dei 'fauves' e gli schemi della plastica negra, diventa acido, violento, greve come gli espressionisti tedeschi, che si son ritrovati in gruppo da appena due anni. La tavolozza d'uno che non userà mai il colore se non a bordone più o meno raffinato degli elementi di segno e di chiaroscuro; oppure, come in questo momento, come aspra controparte all'asprezza della forma. Il meno lontano da questi colori è, tra i 'fauves', Vlaminck, appunto perché è il più vangoghiano del gruppo. Ma è innegabile che 'Les demoiselles d'Avignon' sono una gran cosa, in qualche modo; e un'opera che fa sbalzare Picasso, prima un po' attardato, in capo alla fila dell'avanguardia parigina,

per quell'anno. Non si dimentichi tuttavia quello che, nel giro di pochi mesi, gli avevano fornito i 'fauves'. Anzitutto la immissione nel gusto parigino della scultura negra; ma soprattutto la gagliarda pulizia ch'essi avevan provocato, con la ripresa di un clima rischiosamente ma splendidamente francese, di quell'incrocio un poco bastardo che minacciava d'inquinare Parigi, e che aveva gravemente insidiato e compromesso, per quasi dieci anni, lo stesso Picasso. È Roberto Longhi che ha saputo intendere la loro capacità di ricupero, a trent'anni di distanza, dal primo e più felice momento dell'impressionismo; ma non era questa la qualità che potesse toccare il giovane spagnolo; era piuttosto la loro generosa sprezzatura formale. Talentosa in Derain, che nel 1906 dipinge quei 'Personnages dans un pré' dove le forme si ricompongono dopo esser state, come i colori, quasi brutalmente disintegrate; magistrale in Henry Matisse, un pittore più grande di Picasso. Forse non si intende, o non si ricorda mai abbastanza, che il suo 'Marinaretto' della raccolta Seligman di Basilea, 1906, anticipa di decennî le più ardite e sventate sigle formali, le più stupite grandiosità del maestro di Málaga, ma trattenendole in pari tempo entro una scienza semplice e infallibile di rapporti cromatici. Comunque, abbastanza geniale per intendere il valore di questi nuovi uomini, Picasso porrà ormai il suo talento naturale, fortissimo, a servizio del gioco affascinante dell'avanguardia di Parigi. E resta suo merito l'aver già saputo difendere, in confronto ai 'fauves', di cui è patente l'influsso negli studi per le 'Demoiselles', la sua natura personale nel passaggio al quadro finito; dove egli, rifiutando ogni ricchezza di gamma, torna a una tavolozza ridotta e semplice, sì che i ricordi dell'epoca blu e dell'epoca rosa giocano appena sulle aride scheggiature della forma. Chi ci accusasse, in questo momento, di scordare l'impegno umano, e i significati morali o sociali o intellettuali di questa pittura, mostrerebbe di non intendere che i problemi dibattuti in quegli anni, se furono problemi intellettualistici, furon però problemi di intellettualismo pittorico: chi stava per la forma, chi per il colore, si potrebbe dire semplificando brutalmente; ma con maggior probabilità di coglier nel segno che elucubrando. E non c'era stato del resto, un secolo prima o poco meno, il gran duello fra il disegno di Ingres e il colore di Delacroix, diffuso perfino sui fogli umoristici? L'anno 1907 segna la riscossa dei formalisti, capeggiati da Picasso, e che hanno per violino di spalla Derain, con le sue 'Bagnanti' già preoccupate di composi-

zione e di struttura formale. La riscossa continua nel 1908, che è l'anno di Braque, dottore sottile. Picasso lo ha conosciuto l'anno precedente, e sembra certo che il 'Grande nudo' di Braque, della raccolta Cuttoli, sia un rapido omaggio, nel '7, alle 'Demoiselles' dello spagnolo. Ma sul cammino di un ritorno alla forma, un parigino sensibile e intelligente non poteva accontentarsi del mondo grandiosamente abrupto, ma di parvenza provvisoria, che presentava il gran quadro picassiano; ed era pressoché inevitabile andasse a ritrovare Cézanne, tanto più dopo l'esposizione retrospettiva del Salon d'Automne del 1907, ricca di 56 opere. Già correva inoltre, e presto fu leggenda per quelle giovani menti in effervescenza, la frase fatale della lettera cezanniana a Bernard: 'Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective...', vecchia appena di tre anni; una frase che, astratta dal contesto poderoso e vivente dell'opera di Cézanne, suona assai più 'Quattrocento' del necessario; ma che Braque, stimolato anche da alcune parti più cubizzanti delle 'Demoiselles d'Avignon', incarnava già con sistematica eleganza nei suoi paesaggi dell'Estaque, che Kahnweiler espose nell'autunno 1908. Il contatto col naturale non era perduto, ma già si deviava in senso intellettualistico il miracoloso equilibrio fra sensi aperti e mente penetrante che quasi sempre regge nel maestro di Aix. Si aggiungano i più facilmente sintetizzanti, ma pur notevoli paesaggi di Martigues che Derain dipinge nello stesso anno. Qualche cosa, allora, di altamente grammaticale, di genialmente pedantesco appare all'orizzonte dell'arte parigina. Picasso risponde a Braque immediatamente, e si inizia quello stretto scambio di idee e di risultati, fra i due, che è forse l'episodio più singolare della carriera picassiana. Una simbiosi durata sei anni, la doppia paternità per il movimento pittorico più famoso del secolo, e l'abbandono della via delle 'Demoiselles', che, protocubista fin che si vuole, ha tuttavia ben poco a che fare con lo stretto, implacabile stilismo che è del cubismo effettivo. In quest'epoca nascono, in senso strettamente figurativo, i capolavori di Picasso; che fino al 1914, si badi bene, non presenta nessuna delle sue sconcertanti 'alternative'; come per sei anni gli bastasse un solo binario, e avesse finalmente trovato una fede cui credere durevolmente. Entrare, a Milano, nella sala del 'cubismo analitico' e in quella del 'cubismo sintetico' significa avvertire il tono d'un'alta civiltà formale; e, come ho potuto sperimentare concretamente, una tal qualità colpisce, come puro

piacere e riposo dell'occhio, anche persone non coltivatissime, ma chiamate a intender la pittura. Tuttavia è significativo, anche, che il massimo valore del pittore Picasso coincida proprio col momento umanamente più ambiguo e limitato della sua arte; tale da sfiorar l'astratto, o dichiararsi per tale. Ha scritto bene il Brandi, in un suo saggio dove le molte notazioni acute dell'intelligenza filologica galleggiano un po' come i brani leggibili nell'illeggibilità del quadro cubista, per l'errore di scambiare il processo intuitivo, anche quando è più intellettualistico, dell'operare artistico con le formalità mentali di una filosofia idealistico-esistenzialista; ha scritto bene che '... è inevitabile il sospetto enigmistico che presentano queste pitture'; che '... il Cubismo che nasceva come una rigenerazione dell'oggetto... traboccava in un formalismo astratto'; e segnala 'l'innegabile paradosso di questa pittura'. Tuttavia in quella fase protocubista che riguarda gli anni '8 e '9, e che fu essenziale per Derain, il richiamo a Cézanne si fa via via più intellettualistico, ma non distrugge la leggibilità del quadro. Nascono allora strane creature come la 'Bagnante' (13) di Picasso, per metà umane e per metà meccaniche; e non è che questa sua alta fase vada esente da alcune di quelle 'fautes de français' di cui ha parlato il maestro stesso. Volendo esser severi, credo che la impossibile sdoppiatura delle natiche e del dorso, in quel quadro, sia soltanto un goffo preannuncio di quella visione a più tempi mentali che sta, in qualche modo, alla base del cubismo; né si ammirerà la fatica di certe giunture, e il ritmo facile e orrendo dei piedi. Ma non sarà agevole sottrarsi al richiamo di questa tavolozza arida, bruna e grigiastra, bianca ed azzurra, stentata e serena. Né questo fascino verrà meno nella chiara e solenne sfaccettatura della 'Donna in verde' (18); e, progredendo intellettualisticamente il montaggio di quella specie di giuoco di meccano per adulti che fu il cubismo analitico, si accrescerà anzi nel paziente e ben connesso congegno della 'Donna col mandolino' (20), che è già del 1910: inutile automa, dopotutto, bizzarra immagine d'una umanità prefabbricata; ma riscattato dalla pittura nell'arida, faticosa beatitudine d'un sogno grigio, ferreo e biondo. Il quadro che ci porteremmo a casa dalla mostra di Milano, se potessimo scegliere. Mi par doveroso aggiungere subito, che anche a questo 'plafond' della qualità pittorica picassiana, non restano battuti per nulla i capolavori contemporanei di Braque; e nemmeno quelli, di poco successivi, della fase cubista del nostro Carrà. E, per quanto possa ac-

cadere, soprattutto nella riproduzione in bianco e nero, di scambiare agevolmente con Braque, nei confronti del francese, che rianima con fioriture di pallidi rosa, di grigi preziosi, di manciate d'argento l'aggregato mentale del quadro cubista, spesso Picasso, secondo i pesi originari della sua natura e della sua educazione accademica, resta più dichiaratamente meccanico nella struttura, più sordo e greve nei risalti, più trito nel particolare. Tanto che della sua qualità pittorica io finirei per dire che è grande raramente, elevata spessissimo, sublime mai. Quanto poi al significato storico, filosofico, e morale del cubismo, se ne potranno spiegare all'infinito tutte le ragioni intellettualistiche, i rapporti col pensiero matematico di quegli anni e col concetto di quarta dimensione, i legami con la tradizione razionalistica francese; tutte cose bellissime a scriversi e forse a leggersi, e che, intensamente divulgate, hanno provocato una popolarità al cubismo presso un pubblico di media-alta cultura; ma il suo giuoco sulla sensibilità, che è sempre inseparabile, e primario per chi voglia fare storia dell'arte, da ogni importanza concettualmente o moralmente rivoluzionaria, resta un po' monotono e tetramente soffocato soprattutto nelle opere di Picasso: terreo e ferreo, fitto e oppresso. Dialettica all'infinito, e forse, per grandi talenti, un po' facile, di scaglia chiara e scaglia scura, di forma e controforma, di linea retta e spezzata, e persino, nel giovane e austero catalano Juan Gris, di concavi e convessi. E si resta perplessi se sia utile o inutile seguire l'affermarsi generale, ma soffocato, d'un soggetto di figura o di natura morta, pressoché illeggibile punto per punto; tanto più che la fatica mentale che dovrebbe sostenere l'occhio per seguire via via lo squadernarsi e il ricomporsi, sulle due dimensioni reali del quadro, delle varie facce dell'oggetto naturale, resta complicatamente e lentamente puerile nei confronti della velocità dominatrice del pensiero. Tanto che non ci pare affatto ingiustificato il detto del vecchio Degas, che era stato pure un pittore altamente intellettuale e problematico: 'Il me semble que ces jeunes gens tentent de faire quelque chose de plus difficile que la peinture'. Come a dire: adesso si esagera. Sta bene tuttavia che qui potrebbe giocare a risposta l'affermazione di Picasso del 1935: 'Quando inventammo il cubismo non avevamo nessuna intenzione di inventare il cubismo. Volevamo soltanto esprimere ciò che era in noi'. Frase picassiana quanto mai, e che tuttavia spiega soltanto fino a un certo segno come mai l'uomo che aveva dipinto 'Les demoiselles d'Avignon' si sia

compiaciuto di imboccare questo che, visto a distanza, si potrebbe anche considerare, rispetto agli impulsi estremi della sua natura, un bellissimo vicolo cieco; forse fu, più che tutto, l'oscuro sapore enigmatico che rendeva l'esperimento; qualche cosa come l'orgoglio tutto moderno, e in Picasso baldanzoso, di essere supremamente intelligenti e misteriosi; di creare, finalmente, dei nuovi e più complicati feticci, che non importava chiedere a prestito, ora, alle tribù congolesi. Questo, per cercar d'intendere, nei riguardi di Picasso singolarmente, la frase: 'Esprimere quel che era in noi'. Ma giocò in Picasso, anche, l'esempio pittoricamente stimolante, e la gara che inevitabilmente sorse con Georges Braque. Il quale mantiene tuttavia la parte dell'esecutore impeccabile e aristocratico in questa specie di prolungatissimo concerto a due strumenti che sono, per il parigino e per il malagueño, gli anni del cubismo; concerto a botta e risposta, dove l'uno presta all'altro temi e proposte da svolgere, in una fitta dialettica. Non per nulla Braque aveva dipinto, fin dal 1909, una 'Natura morta col metronomo', e coi suoi richiami a Bach, alla 'Sonate' e al 'Duo' sembrava quasi un solista di 'Salle Pleyel' che avesse accettato di accompagnarsi a un solista, più vigoroso e popolare, di chitarra e di fisarmonica; bravo a rispondergli da pari a pari con i ricordi forse nostalgici e apollinairiani di 'Ma jolie'. Non sono affatto insensate queste allusioni continue alla musica che tornano nel quadro cubista; dove è chiaro che l'aspetto del cubismo che fomenta l'astrattismo aspira alla condizione della musica, apparentemente priva di ogni responsabilità di soggetto; al giuoco ritmato, infinitamente concluso e riaperto, che il compositore può ricavare dalle note, l'esecutore dallo strumento. Aggiungo che i rapporti del cubismo pittorico con la musica mi paiono più interessanti di quelli con la letteratura, nonostante tutte le relazioni apparenti coi 'calligrammes' di Apollinaire e con la poesia 'cubista' di Reverdy; che furono importanti in senso soltanto più largamente umano, di audacia rivoluzionaria, ma non in senso 'ravvicinato'. Non sono musicalmente abbastanza colto, purtroppo, ma penso che soltanto certi titoli del bizzarro patriarca dell'avanguardia musicale francese, Erik Satie, dalle 'Pièces en forme de poire' che risalgono al '903, alle 'Choses vues à droite et à gauche', abbian più rapporto col gran gioco cubista dei fatti più noti della poesia. Ma, soprattutto col passaggio alla fase dei 'papiers collés', e al cosiddetto 'cubismo sintetico' che accade fra il '12 e il '13, il giuoco si fa più chiaro,

evidente. Non si dimentichi che suonare si dice, in francese, 'jouer'; e quando nel 1918 si costituisce il gruppo d'avanguardia musicale dei 'Sei', questo sembra rievocare i gruppi cubisti, e potrebbe rievocarli anche nel gioco in controparte che mi pare si possa attribuire, in veste di Braque, a Francis Poulenc, e in veste di Picasso, a Darius Milhaud; se non andiamo troppo errati. Comunque mi pare resti evidente che, per l'influsso dei due maggiori spiriti che collaborarono al cubismo, le allusioni alla musica non vi presero mai quel tono romantico-programmatico-professorale che assunsero, sempre più sterilmente, nell'astrattismo di Kandinsky. E così non mi pare ci sia da tenere un conto eccessivo delle spiegazioni esoteriche o ideologizzanti che si son date dei 'papiers collés'. L'introduzione nel quadro di materie estranee e già pronte penso fosse per Braque l'invito al 'tour de force' dello stilista che si compiace di una dialettica raffinata fra apparenza di forme e verità di forme. Questo valse anche per Picasso, non senza qualcuno dei suoi soliti e abbastanza lievi 'errori di francese': per esempio, certi sgarbi frettolosi della matita in tele che, tutte date a una brillante e assoluta proporzione mentale, si preferirebbero impeccabili ('Bottiglia, bicchiere e pipa', 28) o l'incrinatura di certi effetti meccanici, di un neopuntinismo che sembra ottenuto con lo spruzzatore, nella gessosa eleganza della seconda edizione di 'Ma jolie' (26). Ma in Picasso valse anche la tendenza, insita persino nelle sue origini di accademico rilevatore di forme, e fomentata spesso dalla sua pratica della scultura, a calamitarsi sulla naturalità dell'oggetto; sostituendo alla plastica illusoria dell'arte il peso della sua ineluttabile materialità. Come un tempo aveva trasferito nel quadro, quasi letteralmente, la consistenza dei calchi, quella della scultura negra o iberica, e la stupita oggettività delle maschere del Doganiere, ora l'introduzione di brani di materia vera nel piano ideale dell'opera lo invita ad avvicinare il quadro a oggetto vero e non figurato; riprova ne sono, in quegli anni, poche sculture di natura morta, in legni e bronzi colorati, dove il limite fra l'arte e la verità è quasi annullato, anche se non arriva al 'ready-made', all' 'oggetto già fatto' di Marcel Duchamp. Ma questa direzione dello spirito picassiano indica anche l'eterna e mai placata oscillazione fra il richiamo della pittura come 'pittura pura', fortissimo in lui, ma sempre deluso in crisi di stanchezza per l'arte, e il richiamo della 'pittura come vita', altrettanto inappagante, a lungo andare; senza trovar quasi mai un equilibrio profondo fra

quelle due contrastanti esigenze. Perché Duchamp è già alle soglie di 'Dada' e del 'surrealismo'; movimenti pressoché distruttivi dell'arte. Picasso, non vorrà mai arrivare alla distruzione dell'arte; e la forte attrazione di quei due movimenti sul suo sempre latente e talvolta risorgente anarchismo si manifesta, non in una adesione, ma in un fiancheggiamento, quasi a dimostrare l'assunto impervio che si possa fare quel che dicono quei sovvertitori, restando tuttavia nell'ambito della pittura, e dell'arte. Ha già un po' questo sapore la 'Donna in camicia' (27) della raccolta Eichmann, di qualità assai dubbia; ma interessantissima come tentativo di tradurre in pittura anche i 'ready-made'; anche se, col suo effetto di gelido e presurreale montaggio, è quasi soltanto un rovesciamento in pittura di quei folli tentativi. Qui siamo assai vicini a quell' 'irretimento' tipico per 'trasferimento strumentale, e non fantastico di una tecnica in un'altra', che il Longhi ha genialmente lamentato per la tarda pittura bizantina e bizantineggiante nel suo fondamentale *Giudizio sul Duecento*. È forse quello il primo momento in cui si accenna il limite dell'anarchismo picassiano, che non vuol mai arrivare alle conseguenze estreme dei continuatori, e che aderisce solo in parte all'atteggiamento di quelli che, come gli astrattisti puri, i dadaisti e i surrealisti, presumono, per rigore mentale, per cinismo, o per stravolto dogmatismo, di andare al fondo della questione: fino alla morte dell'arte se è necessario. Da un certo punto in poi, forse per insufficiente approfondimento mentale, ma anche per inerzia originaria e instabilità successiva, egli ha ad un tempo voluto e disvoluto; e sarà ad un tempo restauratore dell'ordine senza credere che parzialmente a quest'ordine, nuovo predicatore d'anarchia e irresponsabilità senza fidarsi per intero di questo atteggiamento; e, infine, bizzarro e contraddittorio fiancheggiatore d'una fede politica. Per questo la sua opera, via via troppo fiduciosa nell'arte o nella vita, alternativamente (ma sempre più nell'arte, perché senza quel suo primo e originario e prodigioso talento la fede di Picasso in se stesso non consisterebbe, e allora verrebbe meno la piattaforma, il 'refugium' di ogni sua avventura; quella coscienza, più o meno consapevole, che — crollasse il mondo — lui, prima di tutto e dopo tutto, 'sa dipingere' ed è nato per dipingere); per questo la sua opera, checché si voglia sostenere, resterà sempre fonte di contraddizione e di confusione, anziché di chiarimento. Perché 'non si può cantare, e portar la croce', come dice il mercante manzoniano nell'osteria di Gorgon-



33 - Salvo d'Anticnio: 'Morte della Vergine'

già a Messina, Duomo



34 - Picasso: 'La niña descalza', 1895



35 - Picasso: 'Ritratto', 1917



36 - Picasso: 'Donna seduta', 1941



37 - Picasso: 'Figura seduta', 1947



38 - Picasso: illustrazione per Góngora, 1948



39 - Pietro Lorenzetti: 'Madonna col Bambino e Angeli'

coll. privata



40 - Pietro Lorenzetti: 'Madonna col Bambino'

già Casa de Boer, Amsterdam

zola. A questi lumi, ripeto che mi sembra sempre più singolare la convivenza artistica prolungata di Picasso con Braque. Forse furono gli anni che, sotto l'esempio dell'arte persuasiva e sottile del compagno, Picasso poté aver la sensazione che anche il mestiere s'impara e si conquista; forse fu l'illusione di aver trovato una 'regola dell'anarchia'; e di cimentarsi anche, di quadro in quadro, agli esami d'una nuova e più complessa accademia. Certo il fatto, quasi incomprensibile, se si pensa al suo prepotente, e, talvolta, arrogante individualismo, non si ripeterà più. Né Picasso sarà mai più tanto 'impegnato' verso la pittura. Ma forse furono gli anni che, foggiandogli definitivamente uno strumento d'artefice che gli dovrà parere anche troppo a lungo temprato, gli dovettero poi far credere di essersi acquisito una volta per sempre il diritto a sperimentare tutto senza nessuna compromissione definitiva; fiducia per eccellenza illusoria. C'è una fotografia che lo ritrae, in questi anni verso il '15, a torso nudo, nella posa spavalda di un sollevatore di pesi o d'un lottatore: ha sfidato il mondo, le difficoltà dell'arte, il gusto dei filistei; tutto. Si avvia ai 35 anni, è nel pieno delle sue forze. Ma quando scoppia la guerra, e Braque, mobilitato nell'estate del '14, si apparta dal gioco fino alla fine del '17, Picasso resta solo.

*

È nel '15 che, sia pure per ritrarre amici come Jacob o Vollard, e cioè per un gusto ancora privato, Picasso, che aveva sfiorato soprattutto in alcuni 'collages' del '14, l'astrattismo, torna d'improvviso a immagini d'una verità estremamente fredda, finita, analitica. E per 10 anni alternerà quel cubismo semplificato, secco, brillante, che prende il nome di 'sintetico' (spesso al limite del puro gioco delle forme, denunciato talvolta nei titoli di 'Astrazione' o 'Composizione') con un classicismo accademico, dove gli eterni pregiudizi dello scolaro d'accademia si volgono dapprima, per la parte della verità da imitare, alla fotografia e ai trucchi del fotomontaggio, e per la parte della bella forma ideale, alla grandezza ambigua e gelida di Ingres; con effetti, per così dire, di surreale 'pompiérismo', quasi alla Vallotton. Spingono Picasso alla scelta del 'binario doppio', da un lato il suo vecchio anarchismo catalano intinto di superuomismo niciano, che, sfociando in un impulso attivistico fino al demoniaco, lo spinge eternamente 'al di là del bene e del male', dall'altra una avidità recettiva, per scetticismo e per fiducia presun-

tuosa nel proprio destino, delle cose più contraddittorie che accadano nel mondo dell'avanguardia; il mondo dell'oggi che, quando l'avanguardia non è di gran lega, ha troppa fretta di esser già domani. Di fronte alle direzioni dell'avanguardia, che fra il '15 e il '16 si annunciano come divergenti, Picasso si comporta come un giocatore di roulette che voglia puntare contemporaneamente sul rosso e sul nero, per esser sicuro di vincere in ogni caso. La guerra, più lunga del previsto, acuisce il dilemma fra la direzione più irresponsabile e divertita, che nel '17 culmina in 'Dada' e quella che accenna a un 'ritorno all'ordine', alla tradizione, ai valori. La guerra rende evidente questa polarità, chiarisce le due reazioni. Picasso, per ora, pensa che potrebbe aver ragione Tzara; ma che potrebbero anche aver ragione Matisse e Derain. Finisce così col non poter credere davvero né agli uni né agli altri, né interamente a se stesso. Ma aumenta, col crescere dello scetticismo, anche la volontà di fare, di consistere in qualche cosa. Non so se Picasso avesse già letto, allora, o abbia mai letto, le opere dei più famosi ideologi spagnoli del nostro secolo. Del 1913 Unamuno pubblica il suo *Del sentimento trágico de la vida*, e del '14 sono le *Meditaciones del Quijote* di Ortega y Gasset; comunque con uno di questi, che penso sia il più specioso di tutti, Eugenio D'Ors, Picasso avrà più tardi buoni rapporti. Tutti molto corrivi a cavare eterne leggi da meditazioni transitorie, false generalità da analisi inesaurienti. Spagnoli come Picasso, inquieti della sua inquietudine; innamorati e gelosi di questa inquietudine, della propria problematicità, e ad un tempo pragmatisti, vitalisti, attivisti; pronti a credere e a fare, anche male, anche in fretta, purché si creda e si faccia; e, infine, facili alle cattive scelte. E, su questa natura di Picasso, ora che Braque, prudente e intimo anche nel rischio, lo ha abbandonato, non agisce certo beneficamente l'incontro con Cocteau. Questo giovane e ambiguo 'follastre' che l'avanguardia francese ha suscitato dal suo seno, di pasta già diversa dai vecchi di Montmartre, non durerà molta fatica a convincere Picasso 'che uno spirito di mistificazione può benissimo trovarsi all'origine d'una scoperta'. Intelligentissimo ma non abbastanza, specioso per eccellenza, fomenta in Picasso quel gusto della contraddizione che lo fa più vicino alla Spagna di Lope de Vega che a quella di Góngora; e il gusto dell'improvvisazione, dell'eroicomico, del provvisorio, del paradosso. È Cocteau che lo trascina in Italia, nel febbraio del '17, per realizzare la 'Parade' di Satie, per i bal-

letti di Diaghilev. Strano 'voyage d'Italie' quello di Picasso! L'incontro con Rome 'eterna' accade in compagnia dei più intelligenti e spericolati partigiani dell'effimero. Almeno per il momento, e probabilmente per sempre, è più importante, per lui, l'incontro col balletto. Comunque, nella memoria di Picasso, Italia e Diaghilev resteranno associati. E, nel suo fare, resterà sempre una nuova fretta, anche se talvolta eccezionalmente realizzata; e come la nostalgia del provvisorio dei grandi siparî, delle scene, delle quinte; dei movimenti labili dei danzatori, di quelli guidati e automatici delle masse. E anche, stimolando in quel senso la nuovissima 'metafisica' di De Chirico, l'effetto che i ritorni alla prospettiva classica non possono accadere altro che su uno spazio di palcoscenico. Non già sullo spazio vero, profondo, poetico, d'un Carrà e d'un Morandi, artisti che, soprattutto il secondo, restarono estranei al suo mondo; e che probabilmente non gli provocherebbero, se li conoscesse, grandi apprezzamenti. Tornando alla 'Parade', chissà che cosa dovette essere! Con la musica di Satie turbata da rumori 'futuristi' di sirene, macchine da scrivere, eliche d'acropiano (ricorda Cocteau: 'In Italia conoscemmo gli allegri futuristi'); con quel sipario di Picasso molto 'figurativo' e probabilmente un po' chagalliano; con quel costume del 'manager' di New York, che dovette sembrare qualche cosa fra un Duchamp e un De Chirico semovente! Difficilmente penso si sia mai immaginato un complesso più eteroclito. Il gusto della maschera fu ingigantito in Picasso, questo è certo. E maschere restano le figure anche dei quadri più grandiosi e celebri del suo cubismo sintetico: anche nel capolavoro di questa sua direzione durata per anni, ch'è la famosa doppietta dei 'Tre musicanti', Picasso porta al culmine della significazione ironica e seccamente magica, in una connessione serrata, anche se abbastanza facilmente sintettizzante delle forme, il suo stile di palcoscenico. Apparizioni brevi, senza dimensione, sogni ritagliati in ghigni amari ed allegri. Quasi volessero ironizzare, queste maschere, la severità di Gris; o l'eleganza ormai di senso squisitamente 'fumista', lunare, laforguiana di Braque. E maschere sono, a partire dal '20, anche le nuove deità e gigantesse del neoclassicismo picassiano; personaggi a cui non si può credere davvero, messi in circolazione fra lo stupore del mondo moderno, inerti perché prive di senso profondo, segretamente ironizzate, forse, dallo stesso artista, in pari tempo che mostrava di idoleggiarle come ultima schiatta di quel museo ideale che non ha mai

abbandonato la sua mente. Esse ascoltano cose non vere, e solo talvolta le rianima un alito della musa segreta e inascoltata di Picasso: la malinconia. Ha scritto recentemente Enrico Prampolini che a Roma Picasso rimase estatico e commosso davanti a Michelangelo, e ancor più davanti agli affreschi di Raffaello. Sarà verissimo, non discutiamo; ma, per tenersi al sodo, l'unica pittura romana di Picasso, firmata, datata '17, e con su scritto 'Rome', e con tanto di cupola michelangiolesca facilmente sagomata insieme col volto d'una ciociara, ricorda soltanto i costumi di 'Parade' e Gleizes, Severini, Gris. Per Picasso l'Italia è muta, non parlerà mai. La nazione di Giotto, di Masaccio, di Piero della Francesca, di Raffaello, di Tiziano, sarà sempre lettera morta per lui: l'ignorò o non la volle conoscere; mentre la voce della sua arte avrebbe potuto essergli fraterna, s'egli fosse stato, come sbadatamente si dice, della pasta del Greco e di Góngora, di Velasquez e di Goya, per cui la civiltà italiana fu alimento da trasformare in vita nuova e profonda. Non posso fare a meno, qui, di rammaricare che non abbia veduto la luce — ma mi auguro accada presto — uno scritto del mio Maestro, Roberto Longhi, che chissà quanto sarà criticamente illuminante, e che concerne appunto i rapporti fra Picasso e l'Italia. Io posso dire soltanto che Picasso, invece di visitare Arezzo o Firenze o Assisi, preferì Pompei; e con l'intelligente ma dubbia compagnia di Cocteau e del coreografo Massine. Doveva toccare soltanto a un genio profondo e umano come Renoir di risalire da Ingres a Raffaello, a Tiziano, a Fidia. Ma il cammino picassiano da Ingres a Pompei significa soltanto la sostituzione d'una pur elevata accademia classicistica con un classicismo alquanto marginale e provvisorio; e la sua Grecia sarà al massimo, nei ricorsi classicistici posteriori alla sua 'epoca antica', quella vascolare, dove la perfezione dei ritmi e dei segni ha già subito un processo di anonima e sottile congelazione; o quella delle 'lékytoi' su fondo bianco, dove la grande armonia attica finisce in tratti ancora affascinanti, ma un po' fragili e sventati; o, appunto, la Grecia già da tempo turbata di lunghe inquietudini della pittura pompeiana, dove la solenne proporzione antica soggiace appena, anche nella Villa dei Misteri, a una sublime approssimazione. Picasso voleva essere anzitutto mediterraneo. Ma, via via che passano gli anni, il suo Mediterraneo è sempre meno simile a quello di Omero e degli Egizi, di Antonello e di Fouquet, di Cézanne e di Renoir; quello che bagna Málaga e Barcellona e Cadaqués, e che

più tardi schiumerà sotto Antibes e non lontano da Vallauris, finisce con l'assomigliare un tantino al 'Mare Nostrum' di Blasco Ibañez. Perché Picasso ha finito col resuscitare, tanto più come ceramista, una vivida, ma confusa e sregolata 'koiné', dove arte contemplata, arte agente, arte funzionale giocan di specchi fra loro; dove ogni spunto, dai pompeiani ai nuragici, agli iberici preromani, agli etruschi, ai romanici catalani, è afferrato volando, con la fretta d'un fenicio tra-fugatore. Afferrato, timbrato, restituito col misterioso timbro picassiano. Non misterioso nei risultati, ma nel suo prodursi: atto di vitalità subito gelata, di frettolosa rianimazione di schemi; intrico inseparabile e contraddittorio di vita e di morte. Ne nasce il livello picassiano, così difficile a valutare rettamente, perché sembra iscriversi di solito in una categoria che io chiamerei volentieri del 'para-capolavoro'. E non devia dall'argomento ora toccato il tornare per un momento ai suoi rapporti con l'arte italiana. Picasso ha detto a Kahnweiler, nel '35: 'Voyez tous les peintres français, c'est pareil. Même le plus grand, Poussin, qui pourtant a donné des leçons aux Italiens, et qui est allé plus loin et plus haut que les Italiens, on trouve des maladdresses chez lui. Pas chez les Espagnols, ni chez les Italiens, bien entendu. Chez les Italiens, ça devient dégoûtant'. Non è una 'boutade', l'opera di Picasso sta a dimostrare la verità dell'affermazione. Soprattutto dal 1925 in avanti, Picasso odia i risultati, quasi per un oscuro presentimento; e potremmo anche dargli qualche ragione, se il classicismo moderno fosse rappresentato soltanto dal volontaristico e scettico 'rappel à l'ordre' di Derain. Ma c'è ben altro nell'arte moderna. Comunque l'affermazione torna con quella in cui dice di amare, di Cézanne, non l'opera, ma l'inquietudine; ed è evidente che una vera penetrazione della grande arte italiana finirebbe con l'umiliarlo, anziché disgustarlo. Ma Picasso presume di non dover temere confronti. La cosa è chiarissima proprio nella sua 'epoca antica', quando le sue gigantesche si arbitrano di entrare in gara con le ninfe e bagnanti dipinte e scolpite da Renoir proprio negli anni precedenti (Picasso dovette conoscerle molto bene, se fu proprio la sua galleria, quella di Paul Rosenberg, a esporre, nell'estate del '17, sedici Renoir; e se al Salon d'Automne del 1920 comparvero trenta opere dipinte dal gran francese fra il 1915 e il 1919). Ma le bagnanti e madri e ninfe e dee di Picasso, con la loro inutile imponenza, col loro assurdo apparire sullo scenario d'una riva e d'un mare vani e deserti, coi

loro valori plastici, sordi anche quando son più caricati, sono ancora, ripetiamo, maschere del suo gran gioco. 'O quanta species, cerebrum non habet!'. Ed è singolare che la fine dell'epoca antica coincida, in sostanza, con l'abbandono della sua collaborazione al balletto; quel balletto con cui aveva avuto la ventura di alimentarsi il neoclassicismo del maestro durante l'avventura italiana, e che lo pose a contatto, per 7 anni, con la grande avanguardia musicale, da Satie a De Falla, da Honegger a Milhaud, a Strawinsky. E proprio nel momento dell'addio a quella sua epoca, Picasso dipinge quelle maestose nature morte in bianco e bruno, di una classicizzante 'metafisica', dove le forme scure e grandiose sembrano potersi animare, quasi per miracolo, sullo sfondo dei chiari; ma le riassorbe l'amaro sapore della loro finale vanità; un po' come, mi pare, finiscono col crollare, con lo svuotarsi di vivo senso umano, con l'essere assorbite dalla minacciosa nullità delle pause, le voci poderose e volontarie del neoclassicismo strawinskiano, nell'Edipo'.

*

Quando nel 1925 ha luogo la prima esposizione surrealista, con Arp, De Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Pierre Roy, Picasso è con loro. Il manifesto di Breton precede di un anno. Abbiamo già parlato del suo atteggiamento verso le avanguardie più sovveritrici e radicali, ch'egli non si sente né di respingere né di accettare totalmente, finendo con l'esserne soltanto il più illustre 'compagno di strada'. La sua reazione al surrealismo è più elaborata, ma è analoga a quella che provocò in lui la scultura negra. Comincia con la grande tela delle 'Danzatrici' la sua nuova 'discesa agli inferi'; una tela di cui il Barr ha scritto, non a torto, che segna nell'arte del maestro una svolta quasi altrettanto radicale che le 'Demoiselles d'Avignon'. Sulla piatta sagomatura, che ricorda ancora decisamente il cubismo sintetico, si ritaglia e spicca un ritmo sventato e demente, un moto che parte verso una nuova dissonanza, e ormai sragiona sui corpi e sui volti, imprimendo una violenta dissociazione, una centrifugazione folle, ai seni, agli occhi, alle bocche. Si può restare estranei al serrato ermetismo formale del cubismo picassiano, ma è difficile non reagire — ed è naturale che il pubblico reagisca — a questa patente ed esplicita deformazione di elementi figurativi ben riconoscibili, di cui sembra sfuggire il gioco e il significato. Non abbiamo paura di confessare che questo gioco sembra assurdo anche a noi;

e il tentativo di interpretarlo come la satira d'una società, come la denuncia dell'ignominia d'una società decrepita, ci pare peccare di ingenuo determinismo. Quando il gioco si vede applicato indifferentemente a modelli estranei quanto all'immagine dei figli, alle signore dai cappellini incredibili quanto alle madri disperate di Guernica, credo sia buon senso dedurne che Picasso ha ceduto, ancora una volta, alle tentazioni irresponsabili che son così vive in lui, e che l'avanguardia parigina ha così profondamente stimolate; dopo la prolungata coltivazione dell'inconscio che nell'arte d'occidente è accaduta, del resto, fin dal tempo del primissimo romanticismo e dei 'caprichos' di Goya. Ancora una volta, 'el sueño de la razón produce monstruos'. Ma ora che al posto del cuore non si sa più bene che cosa ci sia, e nemmeno al posto della mente, la montagna picassiana produce il topolino, sia pure enfiatissimo e dilatato enormemente in quantità, della sua nuova popolazione tragicomica e assurda. E se in un primo momento poté interessare l'aspirazione a trasferire in lingua moderna, e sulla gran dimensione, le torsioni, gli scatti, le lacerazioni ritmiche della grande miniatura medievale d'occidente, e i moti più impronti e grossi degli affreschi romanici catalani, alleandoli a una stesura e a una condotta pittorica in cui Matisse celebra su Picasso una tardiva e bizzarra vittoria, più tardi la nuova fase picassiana cominciò a farsi abitudinaria e monotona: monotona di piglio, di movimento, di significato. Incredibile, per me, l'interpretazione del Raynal che, laddove il Brandi ha indicato giustamente 'un certo rozzo e immediato scatto dell'immagine', ha creduto di sentire, per usare le parole d'un nostro poeta, 'l'urto delle leve del mondo'. 'Picasso a touché, ici, aux fibres les plus secrètes de la vie, au coeur même des êtres et des choses'. Se fosse vero, vorrebbe dire evidentemente che questo mondo è proprio un mondaccio. Quando si pensa al grado di sottile e poetica profondità a cui Paul Klee ha portato un'analoga indagine (ammesso che tale sia anche la ricerca picassiana), costituendosi per ora, a mio avviso, come 'caso limite' in una direzione oltre la quale la pittura scoppierebbe in scienza o in teosofia, ci si domanda con pena a che punto stia il mondo di troppa intelligenza moderna; a meno che non siamo noi a non capirci più nulla. Nelle creature degli ultimi decenni picassiani, io non vedo, troppo spesso, se non sgarbate 'vispe terese', apparecchi sventati ed enormi dove il sentimento ed i sensi son riassunti dai segni d'una grafica precipitosa, contraddizioni patenti e

non si sa fino a che segno dominate, sì che l'orrido finisce col non spaventare affatto, e il comico col non rallegrare per nulla. A Milano è una serie, per questo aspetto picassiano, di prim'ordine: quattro 'Donne sedute' (87, 89, 90, 93). /tavola 36/. Di lontano, è un Picasso pronto e delicato, giusto di tavolozza, tanto da rammentare l'antica fraternità con Braque, e ben composto entro lo spazio della tela press'a poco come un Matisse. Ma da vicino, si svela la fretta quasi ignobile con cui si esprime questa generica delicatezza, che appare soltanto una pelle, e che stride furiosamente con le deformazioni atroci e puerili delle forme. Picasso, ancora una volta, vuole e disvuole ad un tempo. Vuol salvare la capra dell'avanguardia a tutti i costi e i cavoli dell'eterna pittura; ma non mi sembra riesca davvero nell'uno o nell'altro intento. Non vorrei esser frainteso. Né queste parole, né tutto questo scritto intendono negare — sarebbe davvero ridicolo — il talento enorme, la fenomenale e instancabile furia creativa, la straordinaria capacità di realizzare che sono insite nell'organismo dell'uomo e dell'artista Picasso. Anche la sua opera più stanca vale, in qualche modo, almeno come conferma delle eterne regole del gioco formale dell'arte, per la quale Picasso è nato. Ma da troppo tempo ormai egli s'è dedicato alla fabbricazione di feticci che non significano, che non servono a nessuno; nemmeno all'intellettuale più adulterato, se vorrà interrogare davvero la sua coscienza. Perché, più che mostri, sono i feticci tragicomici d'una religione che non esiste; tanto che, salvo in qualche tratto più tetro o sensuale (per esempio la 'Donna seduta', 122 /tavola 37/; che qualcuno sostiene però, e forse con ragione, sia un operaio), o nell'imminenza minacciosa che assumono le stesse forme trapassando nella materialità spaziale della scultura, la sua 'discesa agli inferi' non ci turba; né dovrebbe scuotere gli europei civilizzati che conoscano Wiligelmo e il maestro di Moissac, Grünewald e Pontormo, Bosch e Tiziano vecchio, Rembrandt e Goya; e, perché no, il miglior Rouault e il miglior Soutine. Quando si aggiunga che Picasso ha continuato e continua a tenere in serbo nella manica l'asso dei suoi disegni a puro tratto, genialmente ma gelidamente accademici; o è ancora capace della stupita fragilità della 'Famiglia' (67); o del sospiro di malinconia del 'Ritratto della signora Éluard' (88) (la donna a cui è dedicata la fotografia d'un piccolo Pablo lontano, travolto ormai dal fragore della vita, di un bambino dagli occhi incantevoli, con la dedica inutile: 'Pour Nusche mon seul portrait'), in cui rinasce in grigio,

come sotto una cenere lontana, appena l'eco delle eleganze dell' 'epoca rosa'; o del languido, anche se frettoloso patos del 'Chiaro di luna' (151); allora si rimpiange l'impossibile: la carriera d'un Picasso altrettanto febbrile, ma umano. Irrita quasi di più intravederne, per spiragli, la possibilità, e sentirlo invece trascinato nell'ingranaggio inarrestabile d'una dinamica violenta, ma povera e schematica. Ne nasce un frastuono assordante e dannoso, inutile, deludente.

*

Naturalmente non crediamo, nel senso pieno della parola, né a 'Guernica'; né tanto meno al 'Massacro in Corea' (159); né alla 'Guerra' (171), né alla 'Pace' (172). Innegabile che, con la gran tela di 'Guernica', Picasso senta risorgere in sé l'enorme volontà umana di esprimere la tragica sventura della sua terra; ma mi pare quasi altrettanto chiaro che l'aspirazione resti in gran parte velleitaria. Son preceduto da parecchie osservazioni limitative, e acute, del Brandi; e ho l'impressione che, se tanta gente non restasse come ipnotizzata da questo quadro, se lo 'vedesse' finalmente, non vi troverebbe più tanta tragedia, tanta caotica e terrificante violenza. È un quadro, si sa, preparato laboriosamente, con studi e prove. Tanto meglio, o tanto peggio. Vuol dire che Picasso, almeno fino a un certo segno, sapeva quel che faceva; e fu scaltro e calcolato nella composizione, fin troppo calcolato in quella piramide di chiari ritagliati su su fino alla fiamma della candela, e giù giù fino a quel piede e a quella mano contratti che vanno a occupare con troppa esattezza le estremità inferiori della tela; mentre i grandi triangoli scuri rimasti disponibili in alto si animano, con simmetria di poco variata, di altri ritagli di corpi nuovamente in chiaro. E questa macchina compositiva di complessità e studiatezza quasi manieristica ricade, per la particolare qualità di 'resa' che Picasso le prescelse, al grado di scenario, di gran balletto figurato come ai tempi di Diaghilev e di Cocteau, di De Falla e di Strawinsky. L'azione si svolge su un palcoscenico breve e fragile, anche se dilatato in ampiezza, con gioco di quinte e di 'scorrevoli', e ogni personaggio animale e umano sembra farsi gran cartone animato, come se lo calamitassero e comandassero i fili d'un crudele e divertito burattinaio. Anche il gioco sapientemente variato, ma come per aridi strati, dei chiari e degli scuri, accade come nella breve animazione d'una concentrazione di riflettori che investa la scena bizzarra. E i particolari, li scorgerete, semimorti o semivivi,

sotto l'impero d'una grafia comica e feroce ad un tempo; da richiamare un lungo svariare di segni, caratterizzanti per la satira o per l'umore, da quello di Grosz a quello di Steinberg. Che dire dei seni della madre disperata, o di quelli della donna protesa, conclusi coi lucchetti d'una vite? Che cosa inferirne se non che Picasso scherza col fuoco? E che cosa sarà accaduto nel suo animo, nell'occasione che si dice tremenda, durante il lungo tragitto esecutivo che lo portò a pezzare il corpo del cavallo d'una interminabile rete di segni meccanici; come si trattasse di rievocare in grande i giornali dei vecchi 'collages'? Preferiamo passare il quesito ai credenti corrivi e indiscriminati del significato lirico della 'deformazione' e a quelli, di bocca altrettanto buona, dei profondi sensi politici dei teloni picassiani. Fossi comunista, tollererei con fatica la contaminazione frettolosamente pousiniana e, per confusione di valori plastici, sgarbatamente quasi masacesca, del 'Massacro in Corea'. Picasso tenta di farvisi meno impassibile, meno acremente compiaciuto che in 'Guernica'; ma resta a mezza via fra il dolore sguaiato e posticcio del gruppo femminile e l'ermetismo meccanico e faceto del gruppo dei carnefici. Meglio non parlarne. Verrebbe voglia di commuoversi, piuttosto, delle parole ch'egli dice a Kahnweiler, nel marzo del '51, sul suo orrore d'invecchiare, e sulla sua ansia di grande lavoratore già preoccupato delle sue forze: 'Il faut que je fasse le « Temple de la Paix » maintenant, pendant que je suis encore capable de grimper aux échelles'. Davanti all'opera la commozione cala. Perché è evidente che il vecchio artista, troppo provato dall'uso invecchiato degli stupefacenti dell'anarchismo morale, da troppo tempo volto a crear verità provvisorie e falsi miti, e a contraffarli e a distruggerli con le sue stesse mani, cerca un porto, un riparo, quale che sia; e, per lo spagnolo che non torni alla fede religiosa, per lo spagnolo di temperamento estremo qual'è Picasso, non resta che la fede politica totale, tangibile, terrena del comunismo. Egli cerca di foggiare a questa fede qualche segno, qualche immagine mitica; ma la colomba che spiega le ali sul cartellone destinato al Congresso della Pace di Vienna ha l'ala pesante, e apre un volo goffo ed incerto. Fossi comunista, non affiderei davvero la difesa della mia pace al fantoccione sbadato e quasi demente che imbraccia asta e scudo, nel gran quadro della 'Guerra'; ma, d'altra parte, non ci sarebbe da temere molto di quel demonio puerilmente sfacciato pronto a distribuire, come un papà Natale alla rovescia, testacce di generali, prelati e capi-

talisti, e, come da un vaso di sottaceti, i microbi della guerra batteriologica. Entro la facile e fosca potenza d'una tavolozza ormai dilatata in macchie enormi, anche i tratti migliori, come i guerrieri del male, non riescono in dramma vero; soltanto in grandi ombre cinesi sforbiciate sul fondo da quel segno semivivo che da troppo tempo conosciamo; ricordo evidente, omaggio ormai disperato (per abitudine presuntuosa che finisce pressoché in autolesionismo) e quasi caricatura di qualche terribile 'disparate' goyesco: di quel 'disparate chiaro', per esempio, dove nere figure agitate sembrano alzare una cupa cortina sui bagliori dell'inferno. E la 'Pace'? Ha scritto, di recente, un critico illustre: 'Forse non è mai stato creato nel mondo della fantasia un idillio così vario e così costante, così delicato nei colori, così puro nelle forme, come la « Pace»'. Ci si stropiccia gli occhi a tanta sentenza. A noi questo pare un cartellone frammentario e monotono dove il vecchio maestro ha rispolverato i luoghi comuni più triti della sua fantasia di gran manipolatore delle forme, i più vieti 'sincopati' del suo genio del movimento, e schemi abusati fin dal '44, nel ricopiare, più o meno liberamente, un 'Baccanale' di Poussin; e poi i tratti più comici del suo repertorio nel faunetto che va zuffolando, sventatello come nella 'Sesta' di Beethoven ridotta da Disney, e accompagna il gioco d'equilibrio del pupo, che sembra, con il gufo sul capo, regolare i nuovi miracoli degli uccelletti nella boccia di vetro e dei pesciolini in gabbia. Poi, c'è il modesto 'boogie-woogie' delle due danzatrici, dove è appena un'eco della pazza energia ritmica del lontano quadro del 1925; poi, c'è il Pégaso, goffa ripresa dalla violenza di 'Guernica'; e infine c'è la famiglia in campagna, dove Picasso ha riassunto quel che è stato chiamato lo 'stile familiare' dei suoi ultimi anni (affettuoso, dicono; per me, espressivo quasi soltanto di avidi animaleschi appetiti puerili, di compunti e comici stupori, e di manesco ingombro). Che questo cartellone possa seriamente prefigurare una nuova età dell'oro dell'umanità; qui, ora; dall'angustia, dall'inquietudine profonda dei nostri anni; dopo tanto sangue, dopo tante stragi, dopo tanta terribile morte, con un così incerto domani; questo ci sembra troppo davvero. Si prenda pure una tale licenza il cuore lungamente incredulo di Picasso; ma che si insista tanto sul valore morale della sua opera; che ci si suggerisca fino a credergli, o a pensare di credergli; che un giovane amico arrivi a scrivere: 'E gli uomini riconosceranno nell'opera di Picasso un documento poetico del nostro tempo, che alle inquietudini, alle

speranze, al dolore ed alla fiducia di tutti, ha dato incomparabile immagine'; son cose che ci lasciano presagire male per il futuro. Avremmo preferito che uomini della sua fatta scegliessero il silenzio, piuttosto che legarsi, crediamo per stanchezza, a ideali che non potranno mai essere seriamente aiutati da loro. Vorremmo che si comprendesse che l'opera picassiana, anziché portare chiarezza, ha lasciato più torbide le acque dell'arte e dell'umana moralità: perché il maestro di Málaga è stato abbastanza grande per stupire e confondere un'epoca; non abbastanza per distruggerla e rinnovarla. Ma ci sono ancora molti nel mondo — ne siamo certi — che non identificano né il proprio dolore né la propria speranza con quel che si può esprimere nell'opera di Picasso e degli uomini della sua specie; di cui la geniale, ma terribile generazione che ci ha preceduti, la quale ci ha dato due guerre tremende, e ci ha lasciato un avvenire con poche speranze, è stata fin troppo ricca. Siamo stanchi di Picasso, ecco tutto; di sentirne parlare, di sentirne discutere, di sentirlo cretto a campione dell'arte contemporanea; e, di più, interprete e vittima e profeta, o non so che altro, di tutto il bene e di tutto il male del mondo moderno. Speriamo ancora che il mondo moderno valga più dell'opera picassiana, dei suoi risultati singoli e soprattutto del suo significato complessivo. Vorremmo che ci lasciassero in pace col vecchio demiurgo mediterraneo, che non ci obbligassero a pensare a lui; perché crediamo che l'umanità abbia ormai altro da fare che ascoltarlo. C'è da difendere qualche cosa di più modesto, forse, ma di radicalmente 'diverso' da quello che egli ci propone: le speranze contro le fedi, il dubbio contro le false certezze, la meditazione contro la fretta; e una forza vera, se mai sarà ancora possibile, contro la violenza. Più di lui, che non abbiamo mai amato, ci è caro il primo modesto artista che ci avvenga d'incontrare, purché sia vero e schietto nella sua radice. Siamo stanchi di sentirlo vantare come il maestro più grande d'un'epoca che è quella di Matisse e di Klee, di Soutine e di Morandi; e anche di Bonnard e di Braque, di Utrillo e di Rouault; e anche, di Modigliani e di Carrà, di De Pisis e di Chagall. Il mondo di tutti questi è più 'limitato', non ci vuol molto a vederlo, di quello picassiano; forse è ancora 'prima', al di qua d'un mondo a venire; ma ha espresso una verità, ci ha aiutati a vivere, ci aiuta a vivere e a non disperare. Per questo i loro nomi amati ci fanno tremare di commozione a scriverli accanto a quello clamoroso di Pablo Picasso. A lui, non negheremo mai la nostra ammira-

zione, il nostro sbalordimento persino. Perché la sua opera è tale che egli sembra occupare tutte le vie, chiudere tutti gli orizzonti dell'arte contemporanea. Ma non abbiamo conosciuto, noi italiani, artisti che parevano esprimere il dramma più alto del loro tempo, come il Tintoretto; o sembravano aver detto tutto quanto era da dire nella loro epoca, come il Tiepolo; lasciando persino il sospetto che gli altri vivessero delle loro briciole? E non abbiamo conosciuto, poi, Vincenzo Monti e Gabriele D'Annunzio? Ma mai come ora, e ancor più per il futuro sarà necessario, che fine del poeta non sia la meraviglia. Per questo vorremmo che ci lasciassero in pace con Picasso, col grande, col vecchio 'fenomeno'. Purtroppo molti megafoni, troppi megafoni, amplificano ormai la sua parola; che ci pare, sempre più, soltanto quella della più fragorosa 'voce recitante' del nostro secolo.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Due opere di Pietro Lorenzetti.

Mentre da più parti si attende a condurre innanzi, non senza qualche opposizione, il problema che nel campo battutissimo del Trecento senese sembra oggi il più attraente, quello, cioè, delle relazioni sempre controverse con Firenze, da rivedere sulle nuove basi che gli studi nel campo avverso hanno posto con stringente evidenza, l'occasione mi si offre di illuminarne con un nuovo dato, non già documentario, ma poetico, quell'episodio particolare che vide protagonisti i due Lorenzetti nel quarto decennio del secolo. Devo al gentile e illuminato collezionista che la possiede la concessione di render nota una preziosa 'Madonna in trono fra angeli': un'opera di Pietro Lorenzetti che non mancherà di strappare, come a me, l'ammirazione che si riserva al grado della qualità eccezionale.

La tavoletta [tavola 39], che ha base di cm. 20, altezza di cm. 28 e l'aspetto di un piccolo tabernacolo, fu certo decurtata in alto, e lo suggerisce l'interruzione che la cuspide del fregio a bulino subisce bruscamente, così come il fatto che al centro, sull'oro, ancora si intravede la curva di una raggera (o di una nube paradisiaca) che doveva ospitare probabilmente un Eterno benedicente. Ristabilirne mentalmente la forma originale non è difficile, se ci si appoggia ad altri esemplari della carpenteria senese di quell'epoca, e precisa-

Pietro
Lorenzetti

mente a quelli che, lasciato il modo ancora romanico di coronare a tutto sesto, si concedono, sul tema della cornice e della decorazione, divagazioni più fantasiose. La continuazione dell'oro oltre il margine decorato che si sdoppia nel motivo dei pinnaoli, fa pensare che nei triangoli laterali di risulta fossero delle figurazioni, i protagonisti di un'Annunciazione o, più facilmente, ancora due angeli. Una volta esperito il confronto, la mancanza nella decorazione di qualunque accenno di rilievo a pastiglia dorata, quasi d'obbligo generalmente, non manca di sorprendere. Ma la circostanza si accorda con l'altra, che la tavoletta sul rovescio offre una superficie intarsiata a disegno romboidale, così da far credere che essa si legasse con una compagna a far dittico, in un insieme, all'occorrenza, chiudibile a libro, a guisa di altaro portatile. E questa era una destinazione che imponeva all'artista la necessità di una soluzione interna che fosse, come infatti s'era notato, senza oggetto.

In attesa di ritrovare la 'Crocefissione' che forse le stava accanto, non ci è dato che considerare l'opera nella sua esistenza effettiva di oggetto isolato, nella splendente e smaltata conservazione del suo stato antico, intatto da restauri e ancora con i suoi guasti insignificanti e gli sgraffi. Quanto alla cronologia, non siamo lontani dalla pala di Dófana. La dilatata potenza consegnata al breve rettangolo, alla folgorante Madonna sembra la medesima che nella grande tavola si calibra in una misura, per Pietro, inusitata; e il contrappunto delle coincidenze può estendersi alla somiglianza del trono e persino alla piattaforma spaziale che il pavimento dal bel disegno geometrico prepara alla nostra Madonna per un'apparizione più certa: e che si ritrova identico in una delle storie della predella senese. Tutti son d'accordo, ormai, nell'indicare nell'opera carmelitana e nella data relativa, 1328-29, una svolta decisiva nella storia del pittore, un punto fermo. E si confida che non si tarderà a convenire nell'esatta opinione che ne attribuisce la spinta a contatti con la grande cultura formata a Firenze intorno alle personalità di Maso e di Stefano, certo già spiegata nella sua poetica nel terzo decennio, indicandolo anche il rapporto di dipendenza di cui stiamo parlando e che potrebbe giovare, anzi, a stringerne i tempi verso il '30: se dobbiamo pensare che il Lorenzetti ne fu l'osservatore più intelligente e certamente il più tempestivo. Parla in questo senso la singolare somiglianza della soluzione struttiva della figura centrale nella nostra tavoletta, con parecchie del Daddi e di Taddeo sul '33-'35, così come

il legarla in un insieme di squisitezze cromatiche e ornative. *Pietro Lorenzetti*
Ma la priorità temporale di Pietro si riflette anche sul piano qualitativo. E se per la pala di Dófana si è parlato, in tema di affinità, soltanto di Maso, nel nostro caso occorre fare il nome soprattutto di Stefano, indicandone il momento della tavoletta vaticana che faceva dittico con la 'Crocefissione' Kress. Pietro affida, è vero, al formato diminutivo, per consegna quasi privata, alcuni dei suoi tratti più pungenti, ma non gli sfugge, di quell'esempio, l'indicibile accrescimento pittorico. In presenza di un'accolta tanto variata di angeli non si può non pensare alla memoria che il Vasari ha lasciato di quelli che erano affrescati nel coro della Badia di Arezzo. Ma un calor sensuale si sovrappone all'antica fierezza, possiamo bene immaginarlo, e sulla gravezza pannosa dei saj i ciclami stingono dolcemente in bigio. Le mani dei celesti guardiani afferrano braccia di tornitura quasi masacesca, con nuova autorità il Bambino impone anche alla veste un'ombra colorata, una gora di lacca fortissima. Accanto ai profili angelici più risentiti che siano usciti da quel pennello, in qualche soggetto più guardingo e incantato l'impasto s'ispessisce e si spiuma a matassa così da ottenere frontalità di nuovo ducchesche.

Che dalla sintesi immaginativa e figurativa avvenuta, poco prima tra le mura di Firenze, Pietro fosse chiamato ad arcaizzare, recuperando certe antiche dignità sacramentali, qui si decifra assai bene. L'occasione, infatti, gli si offre per rievocare — ma con una dimensione di più! — un esemplare ancora dugentesco, la 'Madonna dei Francescani' di Duccio, il primo 'genio del luogo'. E ne rammenta anche il tremito gotico dell'orlo dorato che percorre il manto, così evitando, si direbbe, come sempre, gli incanti della linea di Simone. Riuscita evocativa non dissimile da quella del dossale di Crevole, col quale i legami sono tanto stretti, da permetterci di porre la 'Madonna tra Angeli' nel limite di tempo che va dal 1329 al '32. In questo momento altissimo la congiunzione fra la calma volontà dispositiva e gli arricchimenti di superficie giunge a un segno così sostenuto, da non compararsi che alla fase masacesca e 'ornata' dell'Angelico.

Di qui parte la maturità di Pietro; sontuosa e gremita, persino esornativa: le opere, soprattutto, assegnate anche all'anonimo 'Maestro di Digione', alle quali si può aggiungere questa 'Madonna' /tavola 40/ che fu nella collezione Lasinio e che figurò nel 1952 alla Mostra antiquaria di Delft inviata dal De Boer ed ora, mi vien detto, in un musco ame-

Pietro
Lorenzetti ricano. In questo gruppo, spiccato un tempo dal Dewald dal catalogo dell'artista, crediamo di trovare non pochi punti di dipendenza dall'eccezionale autografo che abbiamo ora presentato. Ché dalla sua novissima sezione di spazio non più impervio, ma pianeggiato derivano le composizioni fortemente architettate nei tabernacoli di Digione e di Milano (Poldi Pezzoli) e quell'ambientare distanziando le figure (anconetta di Münster), ch'è segno di un pensiero spaziale più evoluto. Così il lusso degli ornamenti che qui brillano ancora liberamente come uno sciame dorato, sparsi sulla coperta del trono e nei finimenti degli angeli, lascia facilmente immaginare la rete fissa delle striature d'oro ricavate dalle agemine bizantine, in cui l'artista in seguito indulgerà: e, proprio per il precedente di quella libertà, con risultati in qualche caso (si pensi alla 'Madonna Loeser') ancora eccezionali.

Mina Gregori

APPUNTI

Les 'Demoiselles d'Avignon', Picasso e la mostra cubista del 'Palais de Tokio' - 1953.

La mostra del cubismo, allestita dal 30 gennaio al 9 aprile al Museo d'Arte Moderna, comprende circa 230 opere scalate fra il 1907 ed il 1914. Vi sono rappresentati trentuno artisti, che si presume abbiano portato il loro contributo al movimento: alcuni — Joseph Csaky scultore, Serge Férat, André Mare, Alfred Reth — pochissimo conosciuti. Severini, che realmente à eseguito vere e proprie opere cubiste, non c'è, e sembra non se ne dia pace.

Braque, Picasso, Gris, Léger, che Kahnweiler è solito definire come i quattro grandi del cubismo, sono rappresentati rispettivamente con ventitré, trentasei e sedici opere gli ultimi due. Molto rappresentati sono anche Delaunay — 14 opere —, Gleizes — 15 opere —, La Fresnaye — 18 opere —, Lhote — 12 opere —.

La mostra à un'introduzione eroica: 'Les Demoiselles d'Avignon'. Eseguite secondo il catalogo nella primavera del 1907, sotto l'influenza di Cézanne, del Greco e della scultura iberica.

Sarebbe difficile analizzare e definire questi diversi influssi, tanto essi apparirebbero fusi ed elaborati, dimenticati

sotto la novità prepotente dell'esecuzione. Ma se nello stesso anno 1907 Picasso esegue sculture sotto l'influenza dell'arte negra, come dice il catalogo, non vedo come non riferire a questa alcune note fondamentali: fra l'altro un particolare modo di legare i vari elementi dell'anatomia umana secondo un ritmo astratto e nello stesso tempo acerbo e vitale, con un movimento a spirale che sembra sollevare le figure dal basso — movimento nel quale Picasso à trovato la maggior ragione di unità e di sviluppo compositivo.

Ma al di là di ogni considerazione di stile, è sorprendente l'intuizione — improvvisa e lucida malgrado ciò — dei mezzi formali su cui si appoggia l'intera architettura compositiva. Quel movimento che unifica le figure nel loro comune andamento, Picasso lo incide sul piano, con larghe stesure complementari di ocra, di azzurro, di vermiglione, di bianco stridente. Dall'intersecazione dei piani, dal reciproco influsso delle figure e dell'ambiente e delle figure tra loro, dal grafismo mosso e legato che ne risulta, le figure sembrano derivare una vitalità moltiplicata. Cubismo? Futurismo? Certo sono state simili opere a suggerire a Boccioni molte delle sue animose intuizioni teoriche.

In questo quadro agiscono veramente tutti i fermenti che caratterizzeranno l'arte di Picasso fino alle ultime creazioni: il suo grafismo, l'improvvisazione animosa delle sue strutture, la sua particolare stesura piana che si articola in un intreccio di suggestioni spaziali, rapide, caratteristiche della sua intelligenza scanzonata e mordente; tra l'altro in questo quadro e nella serie di opere e di studi che lo accompagnano vediamo anticipata la sua invenzione degli anni posteriori al '25 (nascita del Surrealismo): la figura umana divenuta 'mostro plastico', intreccio di segni che organizzandosi in pura funzione di 'tessuto plastico' generano un abbozzo di smorfia umana addolorata e scontenta — sostituto moderno della tradizionale 'espressione' psicologica? Picasso infatti è in realtà il grande 'tradizionalista' della nostra epoca; il suo merito, la sua grande intelligenza, fu di rendersi conto di quanto bisognasse violentare la tradizione per poterla salvare. Si consideri quanto il 'Picasso ante Picasso' fosse incapace di usufruire della lezione degli impressionisti, di Toulouse-Lautrec e dei 'Nabis', o dei 'Fauves' che sono, essi, i veri moderni. Mai per Picasso una macchia di colore à potuto essere una faccia o un naso; per lui la pittura non è mai stata un equivalente 'visivo' della realtà. Egli à avuto sempre bisogno di una equivalenza 'per concetti'. Picasso è di quelli

*Mostra
cubista
a Parigi*

*Mostra
cubista
a Parigi*

per cui un naso è un naso ed un occhio è un occhio; le sue infrazioni a questo principio sono clamorose ma, oserei dire, non di sostanza. L'invenzione Picassiana del 'mostro plastico' mi sembra, d'altra parte, legata e dipendente da un aspetto di ordine più generale, da un carattere che da qui avanti rimarrà inerente alla natura ed alla concezione figurativa di questo pittore: il giuoco.

Nell'introduzione Cassou osserva che, contro ogni tentativo di canonizzazione, il cubismo 'est avant tout et sur le vif opération plastique, hypothèse de travail, caprice du génie (capricho, pour parler la langue de Picasso qui est aussi celle de Goya)'.

È interessante d'altra parte notare quel che riferisce il catalogo a proposito di questo quadro: 'Il suo autore che l'aveva dipinto ricordandosi di una casa di tolleranza posta in via d'Avignone a Barcellona lo chiamava più crudamente il « b... d'Avignone »' (piuttosto significativo mi sembra il processo analogico da cui è nato questo titolo; non posso fare a meno di pensare agli astrattisti moderni che fanno il quadro e poi lo intitolano). E Kahnweiler, in un diario dove riferisce le sue conversazioni con Picasso allude vagamente al divertimento degli amici che seguivano l'opera del pittore.

Esistono dei teorizzatori, verbosi magari, ma poco sensibili all'arte, che vedrebbero in tutto ciò lo spregevole apporto della cronaca, poco degno di interessare l'alta opera del critico-pensatore.

È un furore teorico che poco s'addice, mi sembra, ad uno sviluppo chiaro e sensibile dell'intuizione dei fatti artistici. La cronaca suriferita aiuta invece a chiarire quanto la realtà interviene ogni volta in un quadro di Picasso in una maniera frammentaria; egli non si pone di fronte ad essa come di fronte ad uno spettacolo generale e continuo che il pittore segue e ripensa. In questo caso particolare una sghignazzata, un momento di buon umore fra compagni di baldoria può essere all'origine del primo capolavoro cubista, entusiastico annuncio di mezzo secolo di avventure poetiche. Ed a questo proposito c'è da mettere in risalto il valore particolare che viene ad assumere la personalità dell'artista in quanto soggetto pensante, suscettibile di assumere responsabilità di fronte alla natura ed alla vita.

Dire che Picasso ed i cubisti sono dei pittori-pensatori è un vero e proprio travisamento; essi sono stati in un certo periodo dei pittori-matematici. Ma la matematica non è tutto il pensiero, e per un pittore ne è una piccolissima parte. Il

pensiero dell'artista impegna la realtà nella sua complessità, nel suo divenire, nello sviluppo delle sue relazioni, nei rapporti sempre nuovi che egli stabilisce con essa. Questo avviene negli impressionisti e in Matisse, per esempio. In Picasso no. Egli non impegna nel quadro tutta la realtà ma un frammento distaccato ed abbandonato nel vuoto, senza soluzione di continuità nello spazio e nel tempo. Questo spiega secondo me lo sviluppo a scatti della sua opera. In fondo non c'è per lui ragione di trapasso da un quadro all'altro. Egli à ripetuto parecchie volte che i suoi problemi sono puramente ed esclusivamente dei problemi 'plastici'. Perciò la realtà non interviene come dato antecedente e comprendente il pittore stesso, ad operare il trapasso. E quando egli à esaurito un certo ordine di problemi 'plastici', non gli rimane che una cosa da fare, inventarne di nuovi, ed a questo punto si situano i suoi sconcertanti trapassi di periodi.

(Anche questo, in fondo è un aspetto del 'tradizionalismo' di Picasso. Come un pittore primitivo, o come un fiorentino della Rinascenza, Picasso à bisogno che la realtà 'stia ferma': la frammentazione del dato reale — quell' 'assoluto frammentario' che fu uno dei motivi d'entusiasmo dei cubisti all'epoca dei loro concepimenti concettuali — è per lui una garanzia di fissità dell'oggetto).

È che ogni volta Picasso si pone di fronte al frammento di realtà che lo interessa con una precisione ed integrità di intuizione, con una ricchezza di fermenti umani, con una partecipazione di simpatia per ogni nuovo spettacolo che la natura gli prospetta come distaccato fenomeno, che lo riscattano nella maniera più impensata. Ché qui interviene un nuovo aspetto della personalità di quest'uomo: la sua partecipazione drammatica alla vita ed agli eventi. Picasso vive con sincerità ed impegno integrale i propri contrasti; egli rappresenterà per l'avvenire la formulazione più precisa e più coraggiosa dell'uomo moderno che la propria cultura ed i propri ideali deludono ad ogni momento e che uno scatto di coraggio disperato riporta ogni volta sul piano d'un atteggiamento fiducioso, coraggiosamente e disperatamente deciso nella sua provvisorietà. Questo scatto di ogni momento e di ogni volta costituisce la condizione di ogni nuova riuscita: ogni vario e diverso frammento di realtà che egli intuisce, Picasso lo intuisce però ogni volta in maniera integrale. Ogni nuovo quadro presuppone quell'atto di coraggio che rimette in questione la situazione stessa dell'uomo, la sua ragion d'essere; e da questo processo l'intuizione poetica

*Mostra
cubista
a Parigi*

Mostra cubista a Parigi esce come rinnovata, ritrovata e scoperta ogni volta nella sua sostanza primordiale.

La sua intuizione è fatta a salti; non c'è trapasso da una intuizione all'altra. Ma basterà che la realtà gli suggerisca il contrasto di due luci o l'incontro di due forme perché questa suggestione trovi una fissazione figurativa definitiva. Ne abbiamo uno splendido esempio a questa mostra: la 'Femme en vert' del 1909, uno dei suoi capolavori. Ancora il sezionamento cubisteggiante non è diventato sistematico; non è ancora venuto il momento in cui l'artista sa troppo quel che vuole e quel che farà. Quella zona della sua personalità che tutta si affida all'intuizione e all'avventura poetica è sola in giuoco.

La ragione interviene solo per quel tanto che precede l'intuizione. E l'opera sboccia dalla base con la purezza, il rigore, il ritegno dei grandi eventi della storia dell'arte.

Dell'anno precedente sono esposti un 'Homme nu assis' e due disegni (due teste di donna) che ne erano la prospettiva meno rigorosa, la promessa sicura e fiduciosa.

Col 1910 e con l'intervento del matematicismo pittorico, comincia l'epoca meno convincente di questo artista. In quest'anno, l'amico ed emulo Braque, con i suoi calmi affidamenti alle suggestioni di una intuizione maestosamente regolata, sembra sorprenderlo. Picasso, sembra, vede la possibilità di allentare la sua tensione, si concede respiro. Solo ogni tanto, come nelle 'Joueuse de mandoline' del 1912, nell'intrico di questa stesura e di questo affidamento, si creeranno quei grumi e quei nodi viola cupo, torpidamente appassionati, quelle luci vivide dove il suo segno intenso di allusioni lo rivela in maniera infallibile.

Ma, ripeto, non è in quest'epoca che la sua personalità incide la sua traccia la più esatta. Si pensi al diverso significato che hanno avuto questi anni in lui ed in Braque, per esempio. Per questi, essi si inseriscono nell'opera generale con una pienezza ed un andamento che sono dei momenti più eletti. Invece già Apollinaire aveva osservato come con queste opere Picasso pone un freno ai suoi umori ed accetta di farsi apprendista. Ne nascerà il suo segno, quel suo grumo o striscia o sberleffo di colore, così carico di tutte le allusioni e dei fenomeni della natura e della vita, nello stesso tempo così rigorosamente 'figurativo', pronto ad ogni più rigorosa funzione di pittura e di strutturazione compositiva. Sulla base di questo apprendistato si svilupperà, dopo le esitazioni od

i rari capolavori del periodo neoclassico, la serie delle sue più perfette realizzazioni.

*Mostra
cubista
a Parigi*

Non mancano però fin da ora, e sono presenti a questa mostra, le antecessioni. Sembra che ogni tanto Picasso si senta il fiato di lasciar da parte il suo apprendistato e provi le proprie forze.

Il segno — la sua traccia poetica — non à ora quel gonfiore, quella carica direi cosmografica, quella splendida facoltà di autonomia espressiva, che sarà degli anni dopo il venti. Ma già la pittura si stende con una precisione, con una esattezza, con una corrispondenza della tecnica alle sollecitazioni dell'intuizione poetica che già lo caratterizzano e gli assicurano fin da ora, un posto singolare.

Alla mostra è presente una delle riuscite eccezionali: la 'Bouteille de Pernod et verre, Ma Jolie', di un generale tono giallastro chiaro, sostenuto da stesure di verde bottiglia ed animato da vividi vermiglioni. L'abbandono alle suggestioni à forse la sua origine nell'esempio di Braque. Ma questa calma, questa effusione è sottesa da un senso acuto, da una verità profonda, in relazione con un aspro ed intenso attaccamento dell'uomo alla vita ed ai fenomeni che l'animano.

Un altro esempio molto bello è la natura morta del 1914 segnata al catalogo col numero 230: il tono-base è il bianco, quel bianco luminoso e pieno che Braque à inventato, ma che Picasso à fatto poi suo, caricandolo di un senso spaziale e di un sapore vitale che lo rinnovano. Su questo fondo le esatte stesure evocano richiami e corrispondenze.

Braque sa, fin dal primo anno 1907, riportare alle proporzioni della propria personalità i suggerimenti e le invenzioni di Picasso anche se il 'nudo' di quest'anno segna ancora uno stato di subordinazione. 'Les Maisons à l'Estaque' dell'anno successivo segnano l'acquisto di una indipendenza di visione e il costituirsi suggestivo di una personalità. Le suggestioni picassiane lo ànno messo sulla via di altri richiami: Cézanne e le cubistizzazioni elementari dell'arte primitiva. Forse è questo secondo elemento che dà a questo quadro quel tenue candore e quella freschezza di scoperta della natura e delle sue apparenze luminose che sono fra le migliori qualità di questo pittore.

Dopo le incertezze della ricerca sistematica del 1909 (ma la 'Tête de femme' è molto bella) queste portano i loro frutti nell'anno successivo con la 'Mandore' dove l'oggetto musicale, sospeso in un'atmosfera incantata — forse di suggestione mallarmeana? — campeggia ed invade lo spa-

*Mostra
cubista
a Parigi*

zio come un simbolo di raffinamento e di eletta spiritualità. Nel 1911 Braque definisce già nel suo fondamentale e definitivo carattere il grafismo disteso del quadro cubista maturo. Il miglior esempio ci sembra 'Le violon' coi sezionamenti che non si aggrovigliano più come negli anni precedenti, nello sforzo di liberarsi dagli intralci della terza dimensione. E quello che in altra parte ho definito 'lirismo aggiunto' del cubismo à qui come una precisa manifestazione in quelle pennellate sistematiche di lontano ricordo 'pointilliste' — che Braque trasformerà lungo la sua carriera ma non abbandonerà mai del tutto —, trasposizione lirico-astratta della luce, intervenuta ad addolcire i forti contrasti della segmentazione cubista.

In 'Le guéridon', dello stesso anno, queste luci con maggior rigore si fondono nel sostegno compositivo della segmentazione.

Un disegno particolarmente bello di quest'anno è 'Bouteilles sur un guéridon', nucleo atmosferico di oggetti sulla luce del bianco del foglio.

La definizione corrente del cubismo come fusione di oggetto-ambiente mi sembra in realtà uno degli aspetti fondamentali della personalità di Braque, definito da molti 'cubista esemplare'.

Contrariamente all'opinione diffusa che vuol trovare in quella fusione chi sa quale nuovo pensiero e concetto della realtà — come se l'Impressionismo non ci fosse già stato —, mi sembra che la particolare interpretazione che ne dà Braque, sia una manifestazione del suo temperamento lirico rivelantesi con una dispersione dell'oggetto nell'ambiente ed una enucleazione di questo nella luce dell'oggetto.

Sarà questa la più grande suggestione — in questi ultimi anni molto affievolita — della sua arte.

Una delle più perfette rivelazioni di essa si à nell' 'Hommage à J. S. Bach' del 1912 in cui quel principio di assimilazione dell'oggetto e dell'atmosfera è portato ad un punto tale di rigore e di esattezza lirica che l'opera sembra sprigionare un sentimento di assorto panteismo. Nel 1913 fanno la loro apparizione i suoi bianchi nell' 'Echo d'Athènes' e 'Le petit éclairéur'. Solo certe stesure dell'Angelico o certi accostamenti tonali di Corot vengono in mente come elementi di confronto di fronte a tanta grazia e ritegno e diffuso abbandono.

Gris inizia nel 1911 la sua partecipazione al movimento. Di questo anno e di quello successivo sono presenti alla mostra

tre nature morte ed i due ritratti dei coniugi Raynal. In queste opere egli si manifesta un cubista in certo senso occasionale. Troppo grande è il suo amore per l'oggetto, struttura di un corpo che i nostri sensi percepiscono e di cui la ragione non mette in dubbio la esistenza, perché le strutturazioni formali possano soffocare la sua presenza poetica. Gris giovane crede ancora nell'infallibilità dei suoi sensi che gli suggeriscono l'esistenza di un mondo esteriore. E questa fiducia fa la sua gioia: nelle tre nature morte, tutte altrettanto belle, la luce scorre sugli oggetti, in una successione, in passaggi di riflessi che definiscono con pudore, ma anche con indubbia e convinta esattezza, la materia impreziosita da un assorto stupore.

La ragione anche in Gris interviene: ma non la ragione matematica che procede per sezionamenti e segmentazioni, bensì il superiore pensiero dell'uomo, consapevole di fronte alla realtà ed agli impegni che essa suggerisce.

Molto meno convincenti sono i due ritratti, specialmente quello della signora Raynal del 1912. In essi la partecipazione del pensiero è meno consapevole; e l'organizzarsi delle forme diventa grafismo non poco inerte, benché le luci ed i riflessi giochino, specie nel ritratto di Maurice Raynal, con una forza di suggestione poetica ancora vitale.

Col 1913, Gris diventa con più convinzione cubista nei sezionamenti e frammentazioni suggeriti dalla scuola. Ma al di là di essi l'autore riesce a mantenere alla forma quella carica di pensiero che abbiamo detto sopra: un pensiero che al di là delle apparenze cerca una precostituita forma, una presupposta ragione — fra i cubisti Gris è quello che più di tutti giustifica un richiamo alla tradizione classica, a quell'umanesimo quattrocentesco e poussiniano che fu suo grande argomento di nostalgia —.

Nei quattro quadri di quell'anno qui presenti Gris introduce larghe stesure di colore puro; ma questo complementarismo non à la funzione che aveva in quella stessa epoca nei Fauves o in Delaunay. Direi che Gris si preoccupa, dietro l'esempio dei suoi compagni cubisti, di sfuggire sempre più l'oggetto nel richiamo delle sue apparenze; la sua preoccupazione è di liberare in maniera sempre più prepotente quella sua 'forma del pensiero' ed egli vede nella stesura pura un modo di accentuare il senso di quella liberazione, per un più convinto e cosciente ripudio di luci e tonalismi troppo attenti a definire la materia. Ma appunto tali luci e tonalismi continuano ad esserci, sottintesi e sottesi, e ren-

*Mostra
cubista
a Parigi*

Mostra cubista a Parigi dono vivide e vibranti quelle colorazioni che non temono di stridere. In ciò consiste una delle più sottili riuscite di questo disperato ed amaro giocoliere del pensiero.

Dell'anno successivo 1914 abbiamo alla mostra una nuova serie di 'tours de force' nei suoi caratteristici 'papiers collés'. Nulla in comune con quelli di Braque e Picasso. Gris elabora a fini tutt'affatto diversi i mezzi che questi pittori gli suggeriscono. Non esiste in lui la preoccupazione di una inserzione naturale che faccia di un frammento di realtà un analogo del segno figurativo. Egli adopera la carta da parati come adopererebbe le stesure di colore secondo lo stesso atteggiamento mentale che fa agire oggi Matisse: come per questi, per Gris l'adozione di tale tecnica è la testimonianza di una maestria. Una maestria che il pittore mette in gioco ogni volta, e l'acutezza della riuscita sta nell'incastro e concordanza delle diverse maniere di superare in ogni quadro i diversi pericoli creati a bella posta. Un gioco amaro ed ironico, in Gris; la tristezza di una facoltà creativa inutilmente spiegata. E si osservi come quelle armoniose forme di oggetti, di un linearismo struggente e carico di classicistici ricordi, che si incidono su quegli incastri, anno il sapore di una nostalgia: sperperarsi e disperdersi di un figurativismo che il pittore accoppia nel pensiero all'evocazione di un mondo di umani rapporti e concordanze. È questo il fondo di pessimismo di ogni atteggiamento classicheggiante. Quello di Gris, come già quello di un Poussin o di un Ingres, per esempio.

Di Léger ci sono alcuni disegni del 1908 di vaga suggestione cubisteggiante. Del 1910 sono presenti 'La Couseuse', 'Fumée sur les toits', 'Esquisse pour la noce'.

'La Couseuse' fa pensare, nella tenue atmosfera rosata suggerita dai rapporti luministici, alla ricerca che intraprenderà l'anno seguente Gris; al di là delle suggestioni formali è ancora l'oggetto che interessa l'artista.

Del 1912 è presente un 'Passage à niveau' condotto come il paesaggio del 1910 secondo un accavallarsi di tenui rapporti di luce ampiamente distesi, con un sapore acuto di realtà che fa rimpiangere le impostazioni degli anni successivi, di un rigore che sa di approssimazione.

Ci sembra che Léger abbia troppo semplicisticamente creduto poter sostituire alla intuizione, al rapporto intimo e personale fra l'artista e l'oggetto, la pura e semplice suggestione derivante da una analogia puramente e semplicemente formulata. Non basta partire dal preconconcetto che il cilindro

o la ruota metallica sono fatti caratteristici della nostra epoca industrializzata per costruire su questa premessa uomini e donne e case ed alberi tubicizzati. Ne può uscire un suggestivo intrico di forme. Ma manca un elemento fondamentale ed il pittore ponendosi su questo piano ci sembra avere accettato di rimanere amputato per il resto della sua opera nella elaborazione dei propri mezzi espressivi.

Delaunay manifesta in una maniera fin troppo aperta la velleità di accordare presupposti fauves e cubisti. Ma talvolta, come nel 'St. Séverin', non priva di efficacia è la trovata dell'accordo del colore puro con lo schema compositivo in nome di un andamento ellissoidale della forma, con una funzione dinamica molto vicina a Boccioni seppure con diverso sapore.

Questi due pittori hanno in comune la volontà tesa ed acuta di una formulazione poetica in cui intuizione e concetto trovino un punto di incontro.

Questa tensione, sempre contraddetta e sempre risorgente costituisce gran parte del loro lirismo. Ne è nata una specie di astrattismo lirico, per una volontà di negare la realtà in un insieme di connessioni strutturali che ne siano, nel contempo, l'acuta trasposizione dinamica.

Su questo stesso piano, anzi con maggiore rigore astratto, si pone Picabia.

Gleizes è, fra i cubisti, il classicista mancato. Al di là di una vera sensibilità modernamente sveglia, egli tenta tutta una serie di composizioni classicheggianti, di un formalismo quanto mai sordo ed inerte. Lhote e La Fresnaye gli somigliano per molti versi, seppure con una sensibilità più sveglia ed umanamente addolcita il secondo.

Molto più degni di interesse sono Herbin e Marcoussis. Il primo, che diventerà uno dei rappresentanti più sistematici dell'astrattismo in Francia, fa rimpiangere la vivacità ed il nitore con cui egli sapeva in questi anni cogliere la realtà in aspetti acutamente puntualizzati.

Marcoussis, fin dalla sua veduta del Sacré-Coeur del 1910, fa pensare ad un minore Sisley cascato fra i cubisti; ma che abbia saputo però, in maniera modesta e piana, con naturale freschezza, superare gli intralci dei loro rigorismi: un gusto, un'attonita meraviglia di fronte agli incanti che la natura ci concede.

Infine Villon sembra fin da ora si diverta a moltiplicare gli intralci e i trabocchetti delle cubistiche sottigliezze formali: e forse anche allora, come anche oggi, gli sarà scappata di mano qualche riuscita.

*Mostra
cubista
a Parigi*

Mostra
cubista
a Parigi

Degli scultori sono presenti: Archipenko, Brancusi, Duchamp-Villon, Laurens, Lipchitz, più o meno prigionieri di forme nate e sviluppatesi in altro campo, salvo il secondo, fin d'allora ermetico fino all'inutilità, ma forse il più felice di tutti.

In occasione di questa mostra, tutte quelle personalità della cultura parigina che ànno avuto in passato l'accortezza di crearsi in nome dell'arte moderna il loro posto al sole, si lanciano nelle iperboli. Cassou dà l'avvio nell'introduzione al catalogo e stupisce che gli anni passino senza che il dubbio riesca a scalfire la convinzione di avere assistito ad una vera e propria palingenesi. Certo, Picasso, Braque, Gris sono grandi artisti e ci si possono anche fare delle illusioni sul reale valore di Léger. Ma gli altri? Si può parlare di 'véritable Renaissance?' E come si può ancora insistere su certe approssimazioni? — Un esempio fra i tanti: 'Le mélodique et le narré ne nous apparaissent plus que dans un éloignement, et par conséquent, ne peuvent plus être pour nous que des *nostalgies*. Et ceci nous le vérifions de façon plus flagrante et plus vérifiable si nous traduisons ces deux termes: le *mélodique* et le *narré* dans la langue spécifique de la nostalgie, celle du romantisme allemand et que nous les appelons le *lied* et le *märchen*'. Approssimazioni che erano accettabili, ma già un po' comiche, negli scritti di un Boccioni per esempio, così tesi ad una scoperta ed una enucleazione poetica che ad ogni passo gli sfuggiva di nuovo.

Noi facciamo al cubismo, in quanto scuola ed elaborazione teorica, un appunto che ci sembra fondamentale: à ignorato se non rinnegato il problema della responsabilità dell'artista di fronte alla realtà; atteggiamento di responsabilità che è all'origine di ogni facoltà di interpretazione. Vorrei non mi si fraintenda e mi si accusi di contenutismo invecchiato. A delimitare il significato di questa affermazione dirò che Matisse, Klee, Morandi, ànno avuto profondamente il senso di questo aspetto dell'attività poetica; e nelle pagine su Picasso ò cercato di render conto di come la grandezza di questo pittore — il suo valore esemplare per la nostra epoca sempre sull'orlo di rinnegamenti che fanno correre il rischio di catastrofi irrimediabili —, sta nell'aver salvato ogni volta all'ultimo momento, in maniera drammatica, questo fondamentale elemento dell'attività creativa.

La ricerca dell'assoluto è stata, oso dire, fatale per gran parte dell'arte contemporanea. L'errore di molti artisti contemporanei è stato di credere di poter costituire un asso-

luto espressivo, al di là, al di fuori di una situazione dell'uomo. Prendere esempio dall'assolutezza espressiva dei primitivi senza preoccuparsi dell'origine religiosa e morale delle loro 'corrispondenze plastiche', vuol dire limitarne in maniera sostanziale la comprensione.

Quando i cubisti hanno iniziato il loro processo di disintegrazione del dato reale nella prospettiva e al fine di costituire su questa base un assoluto dell'espressione figurativa, essi son partiti dal presupposto che il dato reale stesso è una pura e semplice occasione. Perché allora non ignorarlo come hanno fatto poi gli astrattisti?

Qui sta la contraddizione fondamentale della teoria cubista: essa presuppone all'origine la partecipazione del dato reale — sia pure frammentato — all'esecuzione del quadro, per poi negarne il peso nel definitivo giudizio di valore.

Il superamento, nella pratica dell'arte, di questa contraddizione, mi sembra addirittura la 'conditio sine qua non' per il costituirsi di un'opera d'arte cubista. È una legge inerente a tutte le teorizzazioni in arte, mi si opporrà, dato che fin dal liceo abbiamo imparato — con una pericolosa e comoda formulazione schematica — che l'arte va al di là degli schemi. Ma qui ci sta un 'distinguo'. In genere in una teoria artistica il superamento dell'intuizione lirica nasce come sviluppo, corollario necessario direi, delle premesse teoriche. La teoria impressionista della disintegrazione della luce lascia presupposto ed apre al pittore il problema di una nuova costituzione pittorica degli oggetti e delle loro apparenze, delle loro relazioni nello spazio luminoso. Invece il cubismo pretende esaurire nella teoria tutte le necessità creative della costituzione del quadro. Qui sta il suo fondamentale errore teorico. La costituzione del 'segno plastico' (espressione che dovrebbe includere il senso di 'traccia poetica') è già tutta dettata dalla teoria. Avviene allora che il costituirsi dell'intuizione poetica nasce, per così dire, per via di negazione.

Il pittore cubista è poeta nel momento in cui nega nella pratica la propria teoria poetica (da altro punto di vista la logica ci porta a pensare che se nel loro sviluppo Picasso e Braque hanno sempre di più cessato di esser cubisti, già nelle prime opere cominciarono a non esserlo).

Accettando i presupposti della teoria cubista, il momento dell'intuizione lirica diventa una sovrapposizione, un sovraggiunto 'superamento per via di negazione' oserei dire.

*Mostra
cubista
a Parigi*

*Mostra
cubista
a Parigi*

Solo pochi fra i cubisti hanno saputo prender coscienza di ciò. È questo carattere dell'intuizione come 'lirismo aggiunto' che dà alle opere cubiste gran parte della loro particolare suggestione poetica: una tensione sospesa e frenetica, vibrante, che fu l'incanto dei nostri primi contatti. Sembra che Picasso, Braque, Gris fossero ad ogni momento del loro lavoro nella posizione di chi rimette completamente in questione, pennellata per pennellata, le sue proprie premesse teoriche. E per questa via essi realizzano veramente quella che fu forse la loro fondamentale e più valida ricerca: il rinnovo 'ab origine' dell'intuizione, la creazione in certo senso di una irradiazione poetica sovraggiunta, liberata dal quadro, dalla sua stessa costituzione figurativa.

Fu questo il più valido insegnamento per chi venne dopo.

Lando Landini

MOSTRA STORICA NAZIONALE DELLA MINIATURA

CATALOGO REDATTO DAL PROF. GIOVANNI MUZZIOLI

Un volume di pp. 528 con 104 tavole in nero e 5 tavole in quadricromia; mm. 220 x 155; rilegato in tela, impressioni oro e sovraccoperta a colori L. 2.500.

La massima rassegna di arte dell'ornamento miniato del manoscritto e del libro, disposta nelle sale del Palazzo Venezia a Roma, nell'intento di promuovere e potenziare gli studi di storia della miniatura, stimolare comparazioni con la pittura e divulgare la conoscenza di quest'arte, raccoglie 750 manoscritti ornati, dal s. VI al XVI, italiani e stranieri, occidentali e orientali, esistenti in Italia. Una vasta bibliografia generale e speciale per ciascun manoscritto completa la descrizione di ogni opera esposta ed elencata nel Catalogo-guida della Mostra. Per ricchezza di notizie, precisione di riferimenti storici, ampiezza di materiale iconografico, il catalogo costituisce un ausilio prezioso per gli studiosi ed una guida insostituibile per gli amatori.

FERRUCCIO ULIVI GALLERIA DI SCRITTORI D'ARTE

*Volume X della « Biblioteca di Paragone »
pp. 330; mm. 215 x 140; L. 1.500*

I sette studi di questo volume intendono di mettere in luce alcune personalità poco note o in gran parte sconosciute, situandole in un'organica intesa critica e metodologica, per dedurre il significato estetico delle loro operazioni di critica figurativa. Un ampio saggio su *La letteratura artistica dal Sei al Settecento* introduce ai singoli studi su G. B. Passeri, M. Boschini, G. P. Bellori, F. Milizia, L. Lanzi e sulla *Letteratura artistica minore*. Ne deriva una nuova e significativa valutazione di un settore della letteratura dei secoli XVII e XVIII, generalmente trascurato dalle storie letterarie.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

Imminenti:

ROBERTO LONGHI - *Buongoverno.*

ALBERTO GRAZIANI - *Scritti d'arte, a cura di Francesco Arcangeli.*

SANSONI FIRENZE